عبد الفتاح كيليطو

من نبحث عنه بعيداً، يقطن قربنا



عبد الفتاح كيليطو

من نبحث عنه بعيدا، يقطن قربنا

ترجمة إسماعيل أزيات



تم نشر هذا الكتاب ضمن سلسلة
المعرفة الأدبية

الطبعة الأولى، 2019

صورة الغلاف عمل الفنان
ڤيكتور ڤازاريلي

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار
بلفيدر، الدارالبيضاء -20300المغرب
الهاتف / الفاكس : 23 23 34 522 (212)
البريد الإلكتروني : contact@toubkal.ma
الموقع : www.toubkal.ma

الإيداع القانوني :2018MO5048
ردمك : 978-9954-694-07-7
ردمد : 2028-3733

إلى أبي بكر الشرايبي

«في معظم الأوقات، من نبحث عنه بعيدا، يقطن قربنا. [...] يعود ذلك لكوننا لا نعرف شيئا عن هذا الجار المبحوث عنه. وبالفعل، فإننا لا نعلم أننا نبحث عنه، ولا كونه يقطن قربنا، وفي هذه الحالة، يمكننا أن نكون على أتم اليقين أنّه يقطن قربنا.»

كافكا، **يوميات** 1917

شهرزاد الأولى[1]

بعد تعرّضهما للخيانة من قبل زوجتيهما، غادر الملك شهريار وأخوه شاه زمان القصر، وبادرا إلى السّفر حتى «ننظر هل جرى لأحد مثلنا أو لا». عند وصولهما إلى ساحل البحر، رأيا جنيّا يطلع منه حاملا على رأسه صندوقا زجاجيا، يسحب منه علبة، ومن العلبة تخرج «صبيّة غرّاء بهيّة».

فتح صندوق ما يحمل بالفعل عدّة مفاجآت، من الممكن أن نعثر فيه على كنز، أو حتى على امرأة. من المحتمل أيضا أن تنفلت منه كلّ شرور الإنسانية. **ألف ليلة وليلة** أو صندوق باندورا.

يتسلّق شهريار وأخوه أعلى شجرة كبيرة ويختفيان بين الأوراق وهما وجلان من الفزع، بينما الجنيّ، منهوك القوى، يضع رأسه على ركبة أسيرته وينام. ترفع عينيها نحو أعلى الشجرة وتلمح الأخوين فتجبرهما على النّزول وعلى مجامعتها، ثمّ تخرج من جيبها كيسا يحتوي على عِقد مؤلّف من خمسمائة وسبعين خاتما : «أصحاب هذه الخواتم كلّهم كانوا يفعلون بي على غفلة قرن هذا العفريت، فاعطياني خاتميكما أنتما الاثنان الآخران». تخبرهما، فيما يمكن أن يبدو تسويغا لتصرّفها، بأنّ الجنيّ اختطفها ليلة عرسها. «لم يعلم أنّ المرأة منّا إذا أرادت أمرا لم يغلبها شيء». هي ذي خلاصة قصّتها.

1. نص «شهرزاد الأولى» ونص «بأية لغة سيكون عليّ أن أموت ؟» يتقاطعان مع نصين هما «الصندوق الزجاجي» و«بورخيس العربي» المنشورين في كتاب **بحبر خفي** (دار توبقال، 2018). وقد ارتأى المؤلف، بعد التفكير، عدم التخلي عنهما حفاظا على بنية الكتاب. (المترجم).

التّشابه ملحوظ بصورة شديدة بين الجنيّ وشهريار، وكذلك بين الصّندوق الزّجاجي والقصر. المشهد المعروض للمسافِرَيْن بمثابة مرآة يتمعّنان فيها ما قُدِّرَ لهما. لا ننسى أنّ الأمر يتعلّق هنا بالحكاية الأولى من حكايات **الليالي**، طبعا بعد قصّة المُصاب الذي حلّ بالأخوين. إنّها حكاية خارج **الألف ليلة وليلة**، ممّا يحتّم القول إنّ الصبيّة هي السّاردة الأولى في هذا الكتاب. هي التي تدشّن دورة الحكايات، متقدّمة على شهرزاد التي لن يكون لها شأن إلاّ فيما بعد. يتجلّى هنا بالمناسبة حذق المؤلّف المجهول لـِ **الليالي**، وربّما بصورة أكثر دقّة حذق المؤلّفِين الذين نسجوا هذه الحكاية المتفرّدة وهم يفكّرون في معمار الكتاب وصياغته المتشكّلة من منعرجات ومنعطفات. تمهّد الصبيّة لظهور شهرزاد وتعلن برقّة ونعومة شكل ومحتوى ما سيكون عليه الكتاب : خواتم في كيس.

خمسمائة وسبعون خاتما. ليست ألفا، لكنّ الوجهة نحوها مفتوحة. هناك تشديد على العدد الكبير من الخواتم، الأمر الذي لا يمكن إلاّ أن يذكّر بملحوظة مثيرة لبورخيس : «أن تقول «ألف ليلة»، معناه أن تتحدّث عن لانهائية من الليالي، ليال بلا عدّ، لا تُحصى. أن تقول «**ألف ليلة وليلة**»، معناه أن تضيف ليلة إلى لانهائية الليالي[2]». أضافت الصبيّة من جانبها إلى مجموعتها من الخواتم خاتمي كلّ من شهريار وشاه زمان، ومن ثمّ ضمت وحدتين أخريين إلى لانهائية الخواتم.

هكذا تنبئ الخواتم منذ الاستهلال وفي مفتتح الكتاب بـ **اللّيالي** العديدة التي ستُحييها شهرزاد. تمتلك الصبيّة الأسيرة (ستظلّ مجهولة الاسم) ألف خاتم، وتمتلك شهرزاد ألف حكاية. لنَلفت الانتباه، في هذا الصّدد، إلى رسوخ بنية الاختفاء والانغلاق : يختفي الأَخَوان بين أوراق الشجر، الصندوق الزّجاجي له حسب النسخ أربعة أو سبعة أقفال، الصبيّة داخل العلبة، والعلبة داخل الصّندوق، والصّندوق في قاع البحر... ألا يُحيل كلّ هذا إلى كتاب **الليالي**،

2. بورخيس، «**ألف ليلة وليلة**»، ضمن **الأعمال الكاملة** (الترجمة الفرنسية)، الجزء الثاني، ص. 671.

إلى حكاياته التي تحتوي أخرى تضمر بدورها حكايات إضافية، وهكذا دواليك ؟

تذكر الصبيّة اختطافها، غير أنّها لا تروي مغامراتها مع الألف عشيق وعشيق. لمن قد تقوم بذلك في الواقع ؟ للأخويين الميّتين من الخوف ؟ لا هي ولا هما يمتلكون ما يكفي من الوقت. للجنيّ الرّهيب ؟ مستحيل. ما في مستطاعها أن ترويه يبدو كما لو أنّه كتاب لم يُكتب بعد، ولن يُكتب أبدا، لكنّه مع ذلك يوجد كبذرة في حكايتها. يمكن أن يكون، إذا ما تمّ تدبّر الأمر، هو الكتاب ذاته الذي يضمّ حكايات شهرزاد.

حلم ليلة في بغداد

«إنّما نحن مادة كالتي تُصنع الأحلام منها.
وحياتنا الضئيلة تحدّها نومة من طرفيها[3].»
شكسبير، **العاصفة**

تحمل حكاية وجيزة من حكايات **ألف ليلة وليلة** عنوان «حكاية إفلاس رجل من بغداد». تغيّر العنوان بحسب المترجمين، ممّا يولّد الانطباع بأنّ كلّ واحد منهم يبذل جهده لابتداع عنوان جديد، مؤشّرا بذلك على هذا العنصر أو ذاك من الحكاية [4].

«وممّا يحكى أنّ رجلا من بغداد كان صاحب نعمة وفيرة ومال كثير، فنفد ماله وتغيّر حاله وصار لا يملك شيئا ولا ينال قوته إلاّ بجهد جهيد. فبات ذات ليلة وهو مغموم مقهور، فرأى في منامه قائلا يقول له: إنّ رزقك بمصر، فاتّبعه وتوجّه إليه. فسافر إلى مصر، فلمّا وصل إليها أدركه المساء فنام في المسجد.

3. الاقتباس من ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ضمن كتاب يان كوت، **شكسبير معاصرنا**، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1980، ص. 295. (المترجم).

4. هذه، حسب الترتيب الزمني، تسع حكايات بالعناوين التالية: غيوم ستانسلاس تريبوسيان: «الحلم الذي تحقّق»؛ إدوارد وليام لين: «حلم»؛ غوستاف ڤايل: «تحقّق مدهش لحلم»؛ ريشارد بورتون: «الرجل المفلس الذي سيستعيد الثروة بفضل حلم»؛ ڤيكتور شوڤان: «الحلم بالكنز» (ملخّص الحكاية)؛ بورخيس: «حكاية الحالمين»؛ جمال الدين بن الشيخ وأندري ميكيل: «حكاية الثروة المطمورة»؛ مالكولم ليونس وأرزولا ليونس: «الرجل الغني الذي أضاع ماله ثمّ استعاده»؛ مارينا وارنر: «الثروة مسترجعة».

وكان بجوار المسجد بيت، فقدّر الله تعالى أنّ جماعة من اللّصوص دخلوا المسجد وتوصّلوا منه إلى ذاك البيت، فانتبه أهل البيت على حركة اللّصوص وقاموا بالصّياح، فأغاثهم الوالي بأتباعه، فهرب اللّصوص، ودخل الوالي المسجد فوجد الرجل البغدادي نائما فقبض عليه وضربه بالمقارع ضربا مؤلما حتى أشرف على الهلاك. وسجنه فمكث ثلاثة أيام في السجن ثمّ أحضره الوالي وقال له : من أيّ البلاد أنت ؟ قال : من بغداد. قال له : وما حاجتك التي هي سبب مجيئك إلى مصر ؟ قال : إنّي رأيت في منامي قائلا يقول لي : إنّ رزقك بمصر، فتوجّه إليه. فلمّا جئت إلى مصر وجدت الرّزق الذي أخبرني به، تلك المقارع التي نلتها منك. فضحك الوالي حتى بدت نواجده، وقال له : يا قليل العقل، أنا رأيت ثلاث مرّات في منامي قائلا يقول لي إنّ بيتا في بغداد بخطّ كذا، ووصفه كذا، بحَوشه جنينة تحتها فَسقِيّة بها مال له جرم عظيم، فتوجّه إليه وخذه، فلم أتوجّه. وأنت من قلّة عقلك سافرت من بلدة إلى بلدة من أجل رؤيا رأيتها وهي أضغاث أحلام. ثمّ أعطاه دراهم وقال له : استعن بها على عودك إلى بلدك. فأخذها وعاد بها إلى بغداد. وكان البيت الذي وصفه الوالي ببغداد هو بيت ذاك الرّجل. فلمّا وصل إلى منزله، حفر تحت الفَسْقِيَّة فرأى مالا كثيرا ووسّع الله عليه رزقه. وهذا اتّفاق عجيب.»

***

تنفتح هذه الحكاية، كما العديد من حكايات **ألف ليلة وليلة**، على ذكر رجل ضيّع الأموال الوفيرة التي كان يتملّكها. يتلقّى هذا الشخص، وهو من بغداد، أثناء نومه نداء (أو أمرا) من قبل صوت ليلي. صوت من ؟ ليس هناك من تحديد، إنه مجرّد «قائل». أهو الذي «لا تأخذه سنة ولا نوم» ؟ أهو مجرّد مبعوث، لكن إن كان كذلك، من عهد إليه بإيصال الرّسالة ؟ لا ننسى أيضا أنّ الحلم يمكن أن يكون ذا مصدر شيطاني[5] ؛ ليست هذه، بصورة ملحوظة، حالة حكايتنا التي تعزو خاتمتُها إثراءَ الحالم لمنّة إلهية.

5. حول الأحلام في الليالي، انظر مارينا وارنر، **سحر في أوْج غرابته : عجائب ألف ليلة وليلة** (بالإنجليزية)، ص. 143-159.

تختلف تسمية القائل باختلاف الترجمات. إنّه «شخص» (a person) عند إدوارد وليام لين؛ و«متكلّم» (a speaker) في ترجمة ريشاردبورتون؛ و«أحدهم» (jemand) في ترجمة غوستاف ڤايْل؛ وعند بورخيس «رجل يقطر ماء يُخرج من فمه قطعة ذهبية»؛ وهو عند جمال الدين بن الشيخ وأندري ميكيل «صورة» (une forme) في الحلم الأول، و«أحدهم» (quelqu'un) في الحلم الثاني؛ وأخيرا عند مارينا وارْنَر «صورة» (a form). أيّا كانت هوية القائل، فإنّ وعدا قد أُعطي للبغدادي المُفلِس بالعثور على ثروة في القاهرة. يذهب إلى مصر دون طرح أسئلة، يصدّق النّداء، إلاّ أنّه لم يُطلع أحدا على ما حصل في المنام، فما تلقّاه سرّ لاينوي تقاسمه مع الآخرين، ولنا أن نراهن أنّه إذا اكتشف الكنز سيحتفظ به لنفسه. الكنز لا يقبل القسمة : هذا ما تقوله لنا العديد من الحكايات.

هل لتكتّم البغدادي صلة بإيقانه أنّه المُختار والمستفيد من نعمة إلهية ؟ سيكون القصد من السّكوت حينئذ أن يصون نفسه من الاختيال ومن المغالاة، اللهمّ إلاّ إن كان مردّ تصرّفه خشيته أن يتعرّض للاستهزاء والازدراء. دعونا نتذكّر : عند خرجته الأولى، لم يُطلع دون كيخوطي أحدا (هو الذي يأخذ روايات الفروسية مأخذ الجدّ)على تصميمه أن يصير فارسا جوّالا، فغادر منزله عبر فناء الدّواجن... لكن، قد يكون الخوف من الحسد ما دفع البغدادي إلى التزام الصّمت، وفي هذا الصّدد نستحضر قصّة يوسف، فحين يشاطر أباه حلمه : ﴿إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَباً وَالشَّمْسَ وَالقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾، يوصيه هذا الأخير بأن لا يحدّث أحدا به : ﴿لاَ تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْداً[6] ﴾(يوسف، 4ـ5).

سيظلّ حالم بغداد وحيدا مع الصّوت اللّيلي حتى ملاقاته للوالي. وقتئذ، وكما نقرأ في ترجمة بورخيس، «يختار أن يقول الحقيقة»، تدقيق لا يرد لا في النص العربي ولا في أيّة ترجمة أخرى. ليس له في هذه اللّحظة، على أكثر تقدير، سبب للخشية من الحسد، فلقد انهار حلمه وعليه أن يقرّ، بغير قليل من الدّعابة،

6. لم يدل يعقوب برأيه بخصوص رؤيا ابنه، يوصيه فقط بعدم إفشائها. في العهد القديم، يحكي يوسف رؤياه لإخوته ثم لأبيه؛ هذا الأخير يراه مغرورا ويؤنّبه.

أنّه عوض أن يجد ثروة لم يتلقّ إلاّ ضربات عصا. يعتبر الآن ولا شك أنّه كان ضحيّة وعد كاذب.

وبالفعل يمكن أن نعتقد أنّ القائل تلاعب به؛ أكثر من ذلك، يمكن الاعتقاد أنّ هذا الهاتف أخطأ وأنّه كان يجهل أين يوجد الكنز... سيُقال لنا إنّه لم يخطئ حين خاطب حالم القاهرة : ألم يعيّن له المكان الصّحيح للكنز في بيت البغدادي ؟ يبقى الموقف الملتبس للقائل، على أيّ حال، مربكا : يتبنّى مع الأوّل خطابا كاذبا، ومع الثاني خطابا صادقا. يُضِلّ سريع التّصديق، ويحرص على الدقّة مع المرتاب. لماذا يتصرّف على هذا النّحو ؟

لقد افترضنا حتى الآن أنّ الأمر يتعلّق بقائل واحد في الحلمَين. لكن، أهو الصّوت نفسه الذي يخاطب هذا وذاك ؟ وماذا لو كان الأمر يتعلّق فعلا بقائلَين مختلفين ؟ وماذا لو كان لكلّ شخص، إجمالا، محادث خارق، شيطان مصاحب ؟ لنتذكّرْ الشعراء العرب في العصور القديمة : بحسب الاعتقاد الشائع في ذلك الوقت، كان كلّ واحد منهم مسكونا بشيطان يهمس له بأشعاره. وكان الشيطان الهامس يحمل اسما : مِسْحَل بالنّسبة للأعشى، عمرو بالنّسبة للفرزدق. هكذا يلزم أن يكون هناك اثنان لتأليف قصيدة، كما قد يلزم اثنان لتنسيق حلم، واثنان للعثور على كنز. في هذا السّياق، يظهر القائلان اللّيليان كما لو أنّهما جنّيان مُلهِمان، نافِثا أحلام، واحد ماكر مخادع، والآخر ذو مصداقية وجدير بالثقة. (غنيّ عن القول إنّه في عالم متحرّر من الأوهام، سيُرمى عرض الحائط بالجنّ، ويُعزى كلّ شيء إلى اللاّوعي، وعلى الأقلّ قد يتلهّى البعض بحديث مسهب عن موضوعة النّظير).

لكن، ألسنا في معرض إلقاء اللّوم على الهاتف الأوّل بافتراض أنه خدع البغدادي المستغرق في نومه ؟ ألا يسعى بالأحرى أن يختبره، أن يمتحن إيمانه؟ ها نحن قد تمّت إعادتنا شيئا فشيئا إلى منام آخر، إلى امتحان آخر، حين تلقّى إبراهيم الأمر بالتّضحية بابنه. نتذكر التحوّل المفاجئ الذي حدث في آخر لحظة والخطاب القرآني الموجّه إلى إبراهيم : ﴿وَنَادَيْنَاهُ أَنْ يَا إِبْرَاهِيمَ قَدْ صَدَّقْتَ

الرُّؤْيَا، إِنَّا كَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ، إِنَّ هَذَا لَهُوَ البَلاَءُ الْمُبِينُ﴾ (الصّافات، 401 ـ 601). استحقّ الحالم البغدادي، وقد آمن برؤياه، جزاء هو الآخر؛ هكذا، لم يكذب عليه الصّوت الهاتف، وإنّما قاده، حقّا بعد لفّ ودوران وعبر ملاقاة والي القاهرة، إلى الكنز. حقّق الحالم المؤمن انتصارا في آخر المطاف. پارْسِفال السّاذج هو الذي، من بين جميع الفرسان، اكتشف الكأس المقدّسة.

عومل حالم بغداد، مع ذلك، كأبله مسكين، كرجل «قليل العقل» من قِبل حالم القاهرة. هذا الأخير، متسلّط وصعب المراس، يظهر في البداية غير ودّي، لكنّه عند التأمّل يتجلّى في صورة أخرى. أليس هو الشّخص الذي يستخفّ، يسخر من المنامات ؟ وبالفعل يتحرّك في عالم ليس فيه للحلم، بالنّسبة له، أيّة قيمة، مجرّد وهم ينبغي استبعاده من دون إبطاء. لا يمكن التّغرير به ولن يبلبله منام، لذلك رفض الاستماع إلى النّداء اللّيلي والتوجّه إلى بغداد. ومع ذلك، فهو الخاسر في هذه العملية، وبهذا فهو أهل لتعاطفنا. بيد أنّه ليس في الحقيقة بحاجة إلى الشّفقة، فرزقه في القاهرة، في موطنه حيث يحيا في رغد من العيش، بخلاف البغدادي الذي أفقر، ويعيش في فاقة وعوز.

لكن ما يجعله بعض الشيء مثيرا للرّثاء أنّه لا يعرف، ولن يعرف أبدا نهاية حكايته. يعرفها الصّوت الذي يهتف له، وسينتهي الحالم البغدادي بمعرفتها، والقارئ بدوره سيُحاط علما بها. أمّا هو فلا يعلم لأنّه غير قادر أن ينفصل، أن ينتقل، أن يرحل أبعد من حدود ذاته. لا يفارق ولا يبارح منزله. ولا أحد يملك أن يفعل أيّ شيء من أجله، بدءا من الهاتف اللّيلي الذي يصرّ أن يكون دليله ومرشده، بينما هو يحبّ أن يكون سيّد نفسه، أن يكون واليا عليها، والحاصل أنّه كذلك بحكم وظيفته. يبدو الهاتف اللّيلي، وهو أمر جدير بالذّكر، ميّالا نحوه، يعاود زيارته، يطرق بابه بإصرار ثلاث مرّات بدون جدوى. يمتنع الوالي عن تنفيذ الطّلب، يرفض بتصميم تصديق الرّسالة، كما يصرّ الكفّار في القرآن على عماهم. لا يقول في نفسه : ماذا لو كنت ضحيّة لخطأ ! إنّه على كلّ حال ينكر

رهان پاسكال بشكل قاطع.

لنقلْ إنّه أخطأ جهلا بالأمر. والحال أنّه مع جهله ويا للمفارقة، كان على علم بالحقيقة، لا بصورة واعية، وإنّما بصورة لاواعية. ألم يتلقّ المنام الموثوق به، الرؤيا الصّالحة ؟ العجيب أنّه، حين يجزم أنّ الحلم أكذوبة ووهم، يدلّ على الموضع الدّقيق حيث الكنز مطمور. أليس هو من يتولّى وصفه للبغدادي ؟ حين يأمر هذا الأخير بالتخلّي عن حلمه والعودة إلى بلاده والرّجوع إلى بيته، ألا يتجلى هاتفا صادقا ومرشدا سديدا ؟ إنّه متغطرس، لكنّه عطوف، يلقي إلى صاحبه بعض النّقود، مؤونة العودة، عربونا في انتظار الثروة الموعودة. في نهاية المطاف، يهب له الكنز، كنزه الشّخصي.

***

ما القول الآن في حادثة اللّصوص ؟ ما الذي يجعلها ذات دلالة، ذات شأن في الحكاية ؟ للوهلة الأولى، إذا ما تمّ حذفها، لن تتضرّر بنية الحكاية بصورة بالغة. يمكن للقاء بين الحالمين أن يتم بالتأكيد بصورة مختلفة، كما عند الكاتب الروماني نِيكولاي داڤيدِسكو الذي، في استعادته للحكاية، جعل المشهد يدور عند حلّاق[7]. بيد أنّ هذه الحادثة، التي تبدو عارضة، هي مع ذلك حاسمة، وذلك لعدّة أسباب. إنّ اللّصوص، بمرورهم بالمسجد، مكان اللّقاء بالسّماء، وبنقبهم سور البيت المجاور طمعا في الاستيلاء على أملاك الغير، هم أيضا وعلى طريقتهم يسعون وراء كنز. أيّ نداء ألهمهم ؟ يظلّ الأمر مجهولا... وإن كانت الحكاية تعزو تواجدهم داخل البيت لقضاء إلهي. ليس هذا كلّ شيء : تحيل الحادثة، وبشكل خفيّ، إلى قصّة أخرى، قصّة يوسف.

ما وجّهني إليها عبارة استعملها الحالم الثاني ليصف بازدراء حلم الأوّل : «أضْغاث أحلام»، أي حسب القواميس «أحلام مختلفة متداخلة مضطربة يصعب تأويلها وتفسيرها». وردت العبارة في القرآن مرّتين (لستُ أذكر أنّي صادفتها في

7. نيكولاي داڤيدِسكُو، «الليلة الثانية بعد الألف»، ضمن كتاب إڤنجيليا ستيد، **حكايات الليلة الثانية بعد الألف** (بالفرنسية)، ص. 134- 145.

الشعر الجاهلي، أو حتى في الشعر الذي زامن الوحي). وردت في سورة «الأنبياء» في سياق إعراض الكفّار ساخرين من الرّسالة التي جاء بها الرّسول. ﴿بَلْ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلاَمٍ، بَلْ افْتَرَاهُ، بَلْ هُوُ شَاعِرٌ﴾(الأنبياء، 5). وفي سورة يوسف، جاءت جوابَ الملأ على رؤيا الملك لسبع بقرات سمان وسبع بقرات عجاف. تجدر الإشارة أنّه كان من اللاّزم على يوسف أن يكتم حلمه استجابة لطلب يعقوب، بينما ينشر ملك مصر رؤياه ويعلنها على الملأ. في مقابل الأمر الذي يوجّهه لهم : ﴿أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ﴾، يجيبونه : ﴿أَضْغَاثُ أَحْلاَمٍ وَمَا نَحْنُ بِتَأْوِيلِ الأَحْلاَمِ بِعَالِمِينَ﴾ (يوسف، 44).

في قصّة يوسف أيضا أمر يتعلّق بسرقة مزعومة، سرقة صُواع الملك... وعلاوة على ذلك يعتبر إخوة يوسف أنفسهم ضحايا القسمة الظّالمة لحبّ أبيهم، ينظرون إلى يوسف كما لو أنّه احتكر العناية الأبوية؛ بإيجاز يحسبونه سارق الحبّ. من جهته اعتُبِر الحالم البغدادي وبصورة غير عادلة لصّا. لصّ بغداد... اتُّهم ظلما، ورُمي به في السّجن، كما جرى مع يوسف وإن لداع آخر. ناهيك عن أنّ الأوّل يحكي حلمه للوالي، والثاني يفسّر حلم ملك مصر؛ الحلم وتأويله في صميم الحكايتين. وأخيرا يصير الكنز إلى الحالم البغدادي، كما يؤول الإشراف على خزائن الأرض إلى يوسف. نال الاثنان جزاءهما لأنّهما لم يرتابا بالرؤيا.

ليس لصّ بغداد بلصّ بعد كلّ شيء. لم يأخذ شيئا في ملكية آخر. ألا يوجد الكنز في بيته ؟ مع ذلك، ليس بريئا تماما لأنّه بشكل من الأشكال اختلس شيئا ما : حُلْمَ الوالي. إنه سارق حلم، مختلس رؤيا، ولذلك تلقّى من الوالي عقابه مسبقا. هناك حالات، جدّ نادرة حقّا، يسبق فيها العقابُ الإساءة.

***

يعكس بورخيس في ترجمته للحكاية[8] اتّجاه الطّريق الذي سلكه الحالم

8. «الحالمان»، ضمن الأعمال الكاملة، الجزء الأول، (بالفرنسية)، ص. 352 ـ 353

الأوّل. ليس من الشّرق نحو الغرب، وإنّما من الغرب نحو الشّرق. يتعلّق الأمر في هذه المرّة برجل من القاهرة يأمره النّداء اللّيلي بالذّهاب إلى أصفهان، في فارس، أبعد قليلا إذن من بغداد. هناك إشارة أخرى ملفتة للانتباه حين ينسب بورخيس في صدر نسخته الحكاية إلى أحد الرواة : «روى المؤرّخ الإسحاقي هذا الخبر : [...]». ما دام الأمر يخصّ الكاتب الأرجنتيني، كيف لا يحصل الارتياب أنّه بذكره للإسحاقي[9] كان يضع نصب عينيه مؤرّخا عربيا آخر هو سيدي حامد بن الأيّلِي، المؤلّف المفترض لـِ **دون كيخوطي** ؟

الحالمان في النصّ العربي مجهولا الاسم، لكن الأوّل منهما يحمل اسما عند بورخيس : محمد المغربي. يظلّ الثاني مجهول الاسم، ما يقلّص دوره بعض الشيء ويجعل منه شخصا ثانويا. لماذا اختار بورخيس اسم محمد، قليل الشيوع في **الليالي** ؟ هل لتوكيد الطّابع التّبشيري أو التنبّؤي للحلم ؟ هل كان يومئ إلى نصّ المعراج، الرّحلة اللّيلية وارتقاء النّبي محمد إلى السّماء ؟ في جميع الأحوال، مجرّد ذكر صفة «المغربي» يبرز تعارض المغرب والمشرق، الغرب والشّرق. من المحتمل أن يكون بورخيس يرجّع صدى فكرة قديمة ترد في بعض حكايات **الليالي**، تجعل من المغرب أرض السّحرة والكنوز المطمورة.

لكن ما يظلّ ملغزا عند بورخيس هو وصفه لصاحب الصّوت الهاتف. فالحالم الأوّل «رأى في منامه رجلا يقطر ماء يُخرج من فمه قطعة ذهبية ويقول له : ثروتك في فارس [...]». إنّها، بحسب الباحثة إڤنجيليا ستيد، رؤية مسبقة للكنز المدفون تحت عين ماء[10] . الجدير بالملاحظة أنّ الرّجل ذا الفم الذّهبي لا

9. صاحب كتاب **لطائف أخبار الأُوَل في من تصرف في مصر من الدول**، توفي عام 1060 هـ / 1650 م.

10. الحالم، في حكاية نُيوكولاي داڤيدسكُو، صيّاد فقير مدقع. حلمه جاء على هذا النّحو : «كما لو أنّ ملاكا اقترب منه وقال له : "آه، أيّها الوزير سيّئ الحظّ، استيقظْ وارحلْ حتى تعثر، وأنت تدخل صباحا إلى مدينة، على نواة حبّة كرز. التقطها فورا واحشرها في فمك، فهذه النّواة هي ثروتك الحقّة."» انظر إڤانجيليا ستيد، «كاتبان أمام حكاية الحالمَين»، ضمن مؤلف جماعي من إعداد أبي بكر الشرايبي وكارمن رامريز، **ألف ليلة وليلة والمحكي المشرقي في إسبانيا وفي الغرب** (بالفرنسية)، باريس، لارْمَطان، 2009. أشير، في هذا السياق، أنّ أبا زيد السروجي، في المقامة الثالثة للحريري، يضع في فمه قطعة ذهبية منحه الرّاوي إيّاها.

يظهر في منام الحالم الثاني، والملفت أنّ هذا الأخير، ودائما عند بورخيس، لا يسمع أيّ كلام، يرى صورة، مشهدا صامتا، يرى موضع الكنز في بيت الحالم الأوّل.

يُضيف بورخيس، في هذا الصّدد، تفصيلا لم يُذكر بوضوح في النص العربي، وهو أنّ الحالم الأوّل المفلس فقد كلّ ثرواته «باستثناء بيت أبيه». والحال أنّه بعودته إلى بيته، إلى أبيه إلى حدّ ما، يعثر على الكنز. عودة مزدوجة، إلى المنزل الأبوي من جهة، وإلى الثروة التي كان يتمتّع بها في البداية من جهة أخرى. ولخلق توازن ما، فإن البيت، في ترجمة مارينا وارْنَر، هو بيت الأمّ.

المنزل، المسكن... يتذكّر السندباد، وقد ضيّع في بداية أمره أملاكه، حديثا لأبيه سوف يحثّه على السّفر وعلى كسب الثروة : «وقد تفكّرت حكاية كنت أسمعها سابقا من أبي، وهي حكاية سيّدنا سليمان بن داوود عليهما السّلام من قوله : ثلاثة خير من ثلاثة : يوم المهات خير من يوم الولادة، وكلب حيّ خير من سبع ميّت، والقبر خير من الفقر». صوت في الحالتين معا : صوت الأب الميّت في حالة السندباد، صوت قائل مجهول في حلم رجل بغداد.

لا يوجد كنز أبدا حيث نعتقد أنّه يوجد : بفعل تصديقنا لحلم، أو باطّلاعنا على مخطوط، نبدأ دائما بالحفر في المكان الخطأ. خذْ كمثال **الخنفساء الذهبية** لإدغار پو، وجزيرة الكنز لستيڤنسون... لكن كيف لا يذهب تفكيرنا إلى نموذج حاسم، القبطان أرْشِيبالْد هادوك Haddock الذي انطلق باحثا عن كنز القرصان راخام الأحمر، والذي بعد أن حفر برّ الجزر وغاص في أعماق البحور قفل راجعا صفر اليدين مكدّرا ؟ إلى أين ؟ إلى مُولانْسار، وفي نهاية المطاف إلى قصر سَلَفِه الفارس هادوك Hadoque، حيث يعثر في القبو، وبصحبة تان تان، على كنز القرصان.

أُوجِينِي والحالمان

لنستعدْ حكاية الحالِمين التي فحصناها في الفصل السابق. رغم إفلاسه، لم يفقد حالم بغداد بيته، بحَوْش وجنينة وفَسْقِيَّة، وفي هذا الفضاء وتحت نبع الماء كان الكنز مدفونا. يمكننا، بصدد هذه الحكاية التمعّن في فكرة أنّه ينبغي الافتراق ليتحقّق الاجتماع، ينبغي الخسارة ليتحقّق الرّبح، ينبغي التّيه ليتحقّق الوصول. يمكننا أيضا، استنادا إلى حكمة قديمة، أن ندقّق النّظر في الفكرة الطّائشة التي تدعو للذّهاب بعيدا بحثا عن كنز، بينما الكنز موجود في البيت. سوى أنّه لمعرفة ذلك، يجب مغادرة المسكن والتقاط خبر موضعه من مكان آخر. الكنز موجود حقّا في المنزل، في الجوار، لكنّ الخريطة التي تدلّ على محلّه الدّقيق بعيدة ونائية.

إذا كان عليّ أن أتحدّث اليوم عن حكاية السندباد، سأشدّد على تفصيل يظلّ على العموم غير ملحوظ : مصطَبَة من حجر بالقرب من مدخل منزل السندباد البحري. على هذه المصطبة، في يوم شديد الحرّ، يضع السندباد الحمّال (يدعى أيضا السندباد البرّي)، خائر القوى، حمولته الثقيلة حتى يستريح. يختلس النّظر إلى داخل المنزل، فيرى بستانا يبدو له صورة من الجنّة. إنّنا بالطبع في بغداد، لكنّ البحر قريب جدّا ما دام الأمر يتعلّق بمنزل السندباد البحري. عتبة المنزل، في الحرّ الشّديد، مرشوشة بماء الورد. منزل، بستان، ماء، مقعد... في هذا المكان، سيعثر السندباد الحمّال على رزقه.

هذا ما يحدث أيضا، إلى حدّ ما، في رواية **أوجيني غراندي**. كما يعلم الجميع، فإنّ البحث عن فتاة تقدّم مهرا غاليا، وريثة غنية، هو في صميم أغلب روايات بلزاك. وأوجيني، المقيمة في مدينة سومر Saumur، هي ابنة الأب غراندي، رجل ذو بخل دنيء، لكنّه ذو غنى فاحش. بين الخُطّاب منافسة شرسة، غير أنّ مرشّح قلبها هو شارل غراندي، ابن عمّها الباريسي.

والحال أنّ والد شارل كان قد أفلس، فيمكن القول إنّ الحبكة تبتدئ مع ضياع ثروة، كما بالنّسبة لحالم بغداد. ينتحر والد شارل، لكنّه حرص من قبل أن يرسل ابنه إلى سومر، حيث يوجد كنز محلّ طمع شديد، هو أوجيني. لم يبهج وصول شارل عمّه الذي ليس له منذئذ إلاّ هَمّ واحد، أن يتخلّص منه؛ لا مجال لاستبقائه، لتزويجه من ابنته، لذلك يطلب منه الذّهاب للبحث عن ثروة في الهند. كانت تلك أيضا رغبة والد شارل : «ليرحلْ، ليذهبْ إلى الهند !» يزايد أب أوجيني في القول : «سيذهب إلى الهند حيث، بحسب أمنية والده، سيحاول أن يجمع ثروة». صوت الأب. إنّه، إلى حدّ ما، الصّوت اللّيلي في حكاية الحالمين. اذهبْ إلى القاهرة... إنّه كذلك صوت والد السندباد البحري الذي، من عالم الموت، يحثّ ابنه المفلس أن يشرع في رحلته الأولى. بنفس الطريقة، يأسا أو عجزا، يجد شارل غراندي نفسه مضطرّا للذّهاب بعيدا لتحصيل ثروة.

في منزل الأب غراندي، ذهب، كثير من الذّهب. ليس لشارل علم بذلك، ولا أوجيني أيضا. كلّ المدينة تعلم بالغنى الفاحش للأب، لكن البنت لا تملك عنه إلاّ فكرة غير واضحة، أقلّ بكثير من الحقيقة. لقد تربّت في بيت متواضع، لا تتوفّر إلاّ على الحد الأدنى من الضروريات، خاضعة لإشراف أبوي في نفقاتها القليلة جدّا، لذلك لم تقدّر حقّا حجم ثروتها إلاّ في لحظة احتضار أبيها. هكذا يقود الجهل قدَر أوجيني وابن عمّها. إلاّ أنّه، وخلال الأيّام القليلة التي يقضيها شارل عند عمّه، تنشأ علاقة غرامية بينهما، وعلى مقعد يتعاهدان على «حبّ دائم لا ينتهي»، مقعد متقادم «تحت شجرة جوز»، «على حافة بئر»، في «بستان

صغير». مقعد تحت شجرة جوز : عند إعادة كتابته حكاية الحالِمَين، وضع بورخيس شجرة تين بالقرب من عين ماء، في البيت الذي في بغداد (إنّه، حسب علمي، الوحيد الذي أشار إلى شجرة). رحل شارل، وأوجيني «ظلّت مستغرقة في أفكارها تحت شجرة الجوز، جالسة فوق المقعد الخشبي [...]. كانت تتطلّع إلى المستقبل ناظرة إلى السّماء معانقة إيّاها من خلال فراغ صغير تسمح به الجدران؛ ثمّ جزء السّور القديم». سيكون جزء السّور هذا، كما المقعد، لازمة تتردّد في الرواية. كيف لا يذهب التّفكير، في هذا الصّدد، إلى «جزء الجدار الصّغير ذي اللّون الأصفر»، الذي يتذكّره الكاتب بِرغُوط في رواية **السّجينة** لمارسيل بروست، هنيهة قبل موته ؟

تتابع أوجيني في ذهنها، وقد تحصّلت على كرة عليها خريطة الأرض، تنقّلات ابن عمّها، بحيث يمكن القول إنّها أيضا على سفر. سيتغيّب سبعة أعوام، تأتي أثناءها كلّ صباح لتجلس على المقعد وتفكّر فيه. خلال سبعة أعوام، كما نقرأ، «ستشتغل بالتّطريز، عمل پينلوپ». وكما پينلوپ، كانت محاطة بالخطّاب المتودّدين؛ فقط هذه المرّة، لن يعود أوديسيوس إلى سُومر، سينزعج من إيثاكا، سيتّجه نحو وجهة أخرى، كما أوديسيوس حسب تصوّر دانتي في **الكوميديا الإلهية**. يموت والدها، تمتلك أوجيني كنزا غير متوقّع، لكن ما العمل بكنز إذا المحبوب غائب ؟ شارل لا يكتب رسائل، لا يعطي أيّة أمارة حياة. تتوصّل في النّهاية برسالة يعلمها فيها أنّه جمع ثروة. لكنّه يضيف بفظاظة أنّه، أخذا في الاعتبار وضعيته الجديدة التي يحسبها خطأ ذات امتياز، لن يتزوّج أوجيني التي يتخيّلها فقيرة، ويعلن أنه أعطى وعدا بالزّواج من وريثة أسرة أرستقراطية. «من بين ما أخطّط له أن يكون بيتي مرتعا لحياة باذخة، أن أستقبل أناسا كثيرين، وأظنّني أتذكّر ميلك لحياة وديعة وهادئة». وبشكل موجع عنيف، يتبرّع عليها بهذا التّذكير : «كنتُ، خلال رحلاتي الطّويلة، أتذكّر باستمرار المقعد الخشبي الصغير». كانت أوجيني، من دون شك، جالسة على هذا المقعد حين قرأت أنّ شارل تخلّى عن قسمه بالزّواج منها. «نهضت [...] وذهبت لتجلس على

إحدى درجات الباحة»، ابتعدت عن المقعد الذي لن يعود له ذكر بعد ذلك. القارئ، السّاذج على أيّ حال، وهي على الأقل حالتي، ناقم من استخفاف ابن العمّ الدّنيء. يقول في نفسه إنّ هذا النّذل لا يجوز أن ينسحب بهذه السّهولة وإنّه يستحقّ العقاب. سيُستَجاب لأمنيته بصورة ما : جمع شارل بالتّأكيد ثروة في الهند، لكنّها مقارنة بثروة أوجيني تكاد تكون صفرا؛ إنّه لا يعلم ذلك، سيعلمه حين سيكون قد فات أوان اغتنامها، سيكتشف الكنز في لحظة فقدانه له. ومن ثمّ صدمته حين سيتمّ إخباره بما عليه ثروة أوجيني : «هي إذن غنية»، يقول مذهولا. سيكون هذا الكشف المثير عقابه.

كيف ستغدو أوجيني ؟ ستقبل الزّواج، لأسباب دينية واجتماعية، من أحد خطّابها المنتظرين منذ سنوات تحقيق رغبته الملحّة. فقط تشترط «أن تظلّ في عذريتها أثناء الزّواج» وتبدو، بهذا الخصوص، متشدّدة : «إنّ لفي قلبي عاطفة يتعذّر إخمادها»، تقول لمن سيصير زوجا لها. تظلّ مخلصة للمقعد، لروحية المقعد تحت شجرة الجوز، في جنينة.

في فصل من **أنبئوني بالرؤيا** تحدّثت عن قصّة غرام شاهدُها كرسي في شقّة صغيرة. استلهمتُ ذلك من حكاية صينية[11]. ذكرها رولان بارط في **شذرات من خطاب غرامي**، لكن بالرّغم منّي، في لاوعيي الأدبي، كانت هناك حكايات أخرى تناوشني، مقاعد أخرى، وعلى وجه الخصوص مقعدين في **التربية العاطفية**. على متن السّفينة التي تقلّه من باريس إلى نوجان، يرمق فريدِريك مورو، وللمرّة الأولى، مدام أَرْنُو جالسة على مقعد ومستغرقة في تطريز شيء ما. كانت بداية قصة حبّ من دون أمل. ستكون الصّورة النّهائية لمدام أرنو في الرواية صورة امرأة أخذت تبدو عليها آثار التقدّم في السن ومُفلِسة بشكل ملحوظ، تعيش على مبعدة من باريس، في برُوتاني، في منزل له بستان منه يتراءى البحر. «أذهب للجلوس هناك، على مقعد أسميتُه : مقعد فريدِريك».

11. أفترضها على الأقل كذلك، إذ لم يذكر بارط مرجعا لهذه الحكاية.

في الحياة وفي الممات

الحديث عن غراميات السندباد يمكن أن يبدو غير مناسب، لا نتخيّله عاشقا، لم يكن كذلك قطّ. الزّواج هو في الواقع آخر همّه، يمتثل له، رغما عنه، كي يستجيب لطلب لَجوج أواعترافا بجميل. السندباد لا يتزوّج، يتمّ تزويجه.

في إحدى سفراته، يختار له الملك الذي وجد عنده ملاذا، امرأة يتزوّجها، موضّحا : «إنّك صرتَ واحدا منّا». لم يظهر على السندباد الاغتباط بالعرض، يصمت احتراما، هذا ما يقوله على أيّ حال، الزّواج ربّما لا يثير اهتمامه، أو ربّما أيضا لعلّة جدّ عميقة سنعود إليها. لنذكّرْ بأنّ السندباد تاجر وهو بهذه الصّفة يفكّر بعقلانية. سيتبيّن له في نهاية المطاف أنّ زواجه الذي أرغم عليه زواج مربح، كانت المرأة ذات حسن لا مثيل له، وثراء لا حدّ له، «وقد أحببتها وأحبّتني محبّة عظيمة».

ها هو فعليّا قد اندمج في موطنه الجديد. غير أنّه لم يزن بدقّة معنى القول الملكي : «إنّك صرت واحدا منّا». ستكون، لكرم الضّيافة المعلن، عاقبة مريعة لم يكن في مقدوره أن يتكهّن بها : الزّواج الواحد، في موطنه بالتبنّي، لازم فعليّا، في الحياة وفي الممات. يتبيّن ذلك بسرعة حينما يرى أنّ أحد جيرانه، وقد ماتت امرأته، يجب أن يُدفن هو أيضا معها. «ثمّ إنّي جئت عند ملكهم وقلت له : يا سيّدي، كيف تدفنون الحيّ مع الميّت في بلادكم ؟ فقال لي : إعلم أنّ هذه عادتنا في بلادنا، إذا مات الرّجل ندفن معه زوجته بالحياة، وإذا ماتت المرأة ندفن معها زوجها

بالحياة حتى لا نفرّق بينهما في الحياة ولا في المات، وهذه العادة عن أجدادنا. فقلت : يا ملك الزمان، وكذلك الرّجل الغريب مثلي إذا ماتت زوجته عندكم تفعلون به مثل ما فعلتم بهذا ؟ فقال لي : نعم، ندفنه معها ونفعل معه كما رأيت».

وبالطّبع تثير هذه العادة إلى أقصى حدّ استياء السندباد الذي، كي يعزّي نفسه مع ذلك، يقول في سرّه إنه ربّما سيسبق امرأته. لكنّها تموت قبله، عندئذ يبذل ما في وسعه ليقنع مستضيفيه باستثنائه، يرفع صوته معبّرا عن وضعيته كغريب، يطالب بها لم يعُد متوفّرا. «أنا رجل غريب وليس لي صبر على عاداتكم». في الترجمة الألمانية لغوستاف ڤايْل، يصرخ : «لست واحدا منكم ولا أعرف عادتكم. لو علمتها، ما كنت تزوّجت واحدة من نسائكم». ثم يضيف : «هل يرضى الله بأن يُدفن غريب حيّا ؟»، دون الانتباه أنّه يقترف زلّة لسان : وهل يرضى الله أن يُدفن أيّ أحد من السكّان الأصليين، بل أيّ إنسان، حيّا ؟

من جانب، يستند ملك الجزيرة على عادات الأجداد، من جانب آخر يتشبّث السندباد بالتقليد الجاري في بلده الأصلي، ولا سبيل إلى التّوفيق بين الموقفين. يحتجّ السندباد بقوّة، فيُقال له إنّ عليه أن يخضع للتّشريع الذي من المفترض أن لا أحد يجهله. هذه الحادثة المتعلّقة بـ «القِيَم» تبدو على درجة عالية من الهزل إذا ما نُظر إليها من زاوية معيّنة. من الأكيد أنّ الرّاوي الذي تخيّلها، تسلّى كثيرا، يتهيّأ لنا أنّنا نصغي إلى حوار الصمّ بين القبطان هادوك والحُجّاج في القصّة المصوّرة Coke en stock.

إلاّ أنّ السندباد، في ترجمة أنطوان غالان، يدّعي حجّة لم تكن متوقّعة : يعترف بأنّه كان أصلا متزوّجا في بغداد : «خذوا بعين الاعتبار [...] أنّي رجل غريب لا يلزم إخضاعه لتشريع متشدّد إلى هذا الحدّ، وأنّ لي زوجة وأطفالا في بلدي». لا يتمّ الاستماع إليه، ويجبَر على النّزول إلى مغارة الأموات مع زوجته الميّتة. لم يفعل في الحقيقة سوى أن زاد حالته تفاقما بهذا البوح الذي يكشف عن زواج متعدّد غير جائز في عيون مواطنيه الجدد.

غير جائز أيضا لدى قرّاء غالان المؤيدين للزّواج الواحد. لذلك وجد

المترجم الفرنسي نفسه مضطرّا إلى صياغة ملحوظة مع التّدقيق التالي : «كان السندباد محمّديا، والمحمديّون لهم نساء عديدات».

لن يَرِد، في أيّة لحظة بعد ذلك، ذكر المرأة الغامضة التي تُركت في بغداد.

الليالي والقَدَري

تدين رواية **جاك القدري وسيِّده** لرواية **تريسترام شاندي** بالكثير، بما في ذلك الجرح في الركبة، وأيضا ما يتعلّق بفنّ الاستطراد، فلا غرو أن يقوم ديدرو بامتداح لورانس ستيرن في الصفحات الأخيرة من الكتاب. أمّا **ألف ليلة وليلة**، فديدرو بلا منازع مدين لها في **الجواهر المُفشِية للأسرار** وفي **جاك القدري**. ليس لنا، مع ذلك، أن نسيء الفهم، فالدَّين ذو وجهين : إذا كان للمستدين حساب يلزم أن يدفعه، فإنّ الدّائن ليس أفضل حالا، الأوّل يحوز ما ليس له، والثاني لا يحوز ما هو له.

تُفتتح رواية **جاك القدري** بتساؤلات حول البطلين : «ما اسمهما ؟ فيم يهمّك ذلك ؟ من أين أتيا ؟ من المكان الأقرب. إلى أين يمضيان ؟ هل نعلم إلى أين نمضي ؟» تساؤلات حاسمة تأتي عادة لتوضيح الأمور في مطلع الروايات، بيد أنّها عند ديدرو لا تتلقّى إلاّ إجابات وقحة.

تتألّف هذه الرواية من حكايات عديدة، ولا شكّ أنّ تلك المتعلّقة بغراميات جاك تتمتّع بسحر خاص، إذ تمثّل حلقاتها علامات بارزة في الكتاب وتشدّ بخناق القارئ لكونها تتعرّض للإيقاف بصورة متكرّرة. إنّها حكاية وجيزة إذا قمنا بتجميع عناصرها، ومثيرة للاهتمام في جانبها الظّريف، لا سيّما إذا قارنّاها، على صعيد آخر، بحكاية مدام لاپُومْري المرعبة. لكن القصّة التي تتحكّم في المجموع وتؤطّره هي في الحقيقة تلك التي تروي سفر جاك وسيّده.

سفر غريب، وجهة غير محدّدة؛ لن نعلم إلاّ في النّهاية أنّ المعلّم ذاهب إلى مكان ما لتسوية بعض المشاغل، وليقتل أيضا وبضربة سيف - وهو ما لم يكن متوقّعا - محتالا تسبّب في تعاسته قبل عشر سنوات. لكن هذا، كما قد يقول جاك، كان مكتوبا في السّماء.

مع **جاك القدري** من الممكن الحديث عن شريط طريق (road movie) أو بالتّدقيق رواية طريق، رواية عن الطّريق. من نقطة انطلاق غير مسمّاة، يتوجّه الصّاحبان نحو مكان هو أيضا مبهم. حوادث عديدة تقع أثناء مسارهما، إقامة هنا أو هناك، مصادفات متعدّدة، تبدو واحدة منها ذات رمزية مع بائع متجوّل تحتوي الصرّة التي يحملها خليطا من الأشياء، «رباطات، أحزمة، أطواق ساعة، عُلب سعوط من آخر طراز، علامات جاباك أصلية، خواتم، أغلفة واقية للسّاعة». خليط يذكّر بالحكايات التي تضمّها الرواية، كما يذكّر بالكيس الممتلئ بخواتم الصبيّة في القصة المؤطرة لِـ **ألف ليلة وليلة**. ها نحن أمام صورتين لحكايات ضمن حكايات. كلّ شخص يتمّ لقاؤه في الطّريق يمكن اعتباره بشكل ما حامل صرّة، أو «إنسان - حكاية[12] » يقوم بتفريغها وعرضها.

قصص طريق : إذا كان من الضّروري الإشارة إلى نظير لها في الأدب العربي، فلنذكرْ مقامات الهمذاني والحريري التي يمكن اعتبارها بالمعنى الدّقيق محكيات سفر مرتبطة بالطريق. تجري مغامرات بطليها (اثنان كما جاك وسيّده) خلال ترحال لا ينقطع، فليس الوصول إلى مدينة ما إلاّ للانطلاق نحو أخرى، وكلّ شيء يسير على إيقاع مهارات أدبية وأقوال باهرة في المساجد والأماكن العامة وبيوت الميسورين ومجالس القضاء والخمارات والخانات... وفي السيّاق نفسه، يمكن لنا أن نذكر الروايات الشُطّارية الإسبانية التي تتميّز أيضا بالمشاكسة. وحتى أستعيد لازمة أثيرة عند ديدرو، من سيمنعني، عزيزي القارئ، من أن أتحدّث لك عن هذا الموضوع ؟ فقط إذا فعلت ذلك، إذا ما أخذت في الحديث عن **المقامات** وعن **لَثرِيو دي طُورْمِس**، أجازف بأن أتعرّض للضّلال، وحينئذ

12. تسفيتان تودوروف، **الرجال - الحكايات** (بالفرنسية)، ص. 78-91. انظر.

عليّ أن أقول وداعا لِـ **جاك القدري**، وداعا لغراميات جاك. لا بدّ من تجنّب الاستطرادات لكي لا نضلّ.

والحالة هذه كيف لا نضلّ عند الحديث عن رواية ديدرو التي يدور موضوعها، لنقلْ ذلك دون إبطاء، حول الضّلال ؟ كلمة يحبّ ديدرو أن يكرّرها في كتاب ينفتح، كما هو معلوم، على ذكر سَهْو : ينسى جاك، في مزرعة والده، أن يقتاد الخيول إلى مورد الماء، وتتلاحق كلّ الأحداث بدءا من هذه النقطة. لكن، أليس السّهو شكلا من أشكال الضّلال ؟ ما إن شرع جاك في سرد حكاية الخيول، وإذن حكاية غرامياته على سيّده، حتى أُجبر على قطع حديثه إذ «باغتهما الظّلام وسط الحقول، وها هما قد ضلاّ الطّريق»، أو إذا فضّلنا، تاها، فقدا البوصلة، ها هما désorientés أخطآ المشرق. الشّرق...

وها أنا، وللحديث شجون، قد اهتديت إلى طريقي مرّة أخرى نحو **الليالي**، وتحديدا نحو تقنية الإدراج، حكايات يتمّ تعليقها لفسح المكان لأخرى تتعرّض بدورها للتّعليق. أن تضلّ الطريق، أن تتبيّن ذلك في لحظة أو في أخرى، أن تأخذ على نفسك العودة على عقبيك، أن تسلك الطّريق في الاتّجاه المعاكس، أن تتوه، أن تجدّد الصّلة بذاتك : على هذا النّحو تقدّم رواية **جاك القدري** نفسها. في النّسيان المسترسِل تقوم بنيتها... تعتري جاك حالات نسيان متعدّدة، وينقاد السّارد، مجاراة للقارئ، نحو السّهو ونحو مقاومته، ثم يستدرك ما فات مسايرا شريكا لا ينفكّ عن الضّلال. كم مرّة نقرأ في الرواية : «نسيت أن أقول لك، أيّها القارئ...» !

***

إذا أمعنا النظر نجد أن **ألف ليلة وليلة** تبتدئ بوصف ضلال. لقد أهملتُ طويلا هذا التّفصيل، فلم ألحظ أنّ كلّ شيء في الكتاب انطلق من نسيان. نتذكّر (وهذه مناسبة لقول ذلك) أنّ شاه زمان تلقّى دعوة من أخيه الملك شهريار، حملها إليه وزير هذا الأخير. استقبله شاه زمان بكلّ التشريفات الواجبة له،

وفيما بعد «خرج طالبا بلاد أخيه. فلمّا كان في نصف اللّيل، تذكّر حاجة نسيها في قصره فرجع ودخل قصره فوجد زوجته راقدة في فراشه معانقة عبدا أسود». هكذا يتوقّف السّفر بسبب نسيان لم تُحدَّد طبيعته. أيّة حاجة يا ترى نسيها شاه زمان ؟ ولماذا عند انتصاف الليل ؟ في النص شيء ما لا يسير على ما يرام، اضطراب لا شكّ. لقد ضلّ النص، وقد تضلّ ترجمته.

في أغلب نسخ الحكاية التي أمكنني مطالعتها يبقى الأمر متعلّقا بنسيان. يختلف الوضع في نسخة محسن مهدي : استقبل شاه زمان مبعوث أخيه خارج المدينة، في مضرب خيام كان قد هيّأها له وطلب منه أن يقيم فيها طوال مدّة الاستعداد للسّفر، وفي الليلة المشؤومة سهر «عند الوزير إلى نصف الليل وعبر إلى المدينة وطلع إلى قصره يودّع زوجته[13]». لا يتعلّق الأمر بنسيان، لم تُذكر اللفظة، يعود شاه زمان إلى القصر لتوديع زوجته، لم يفعل ذلك إذن فيما قبل، وربّما يكون هذا هو نسيانه الذي يلتمس إصلاحه بالرجوع إلى قصره. أمّا المترجم أنطوان غالان فيدرج باعثا آخر مختلفا قليلا. بعد انقضاء استعدادات السّفر، «ودّع شاه زمان زوجته الملكة، وخرج من سمرقند في العشيّة، وسمر مع المبعوث حتى منتصف الليل. حينئذ، ورغبة منه في أن يقبّل من جديد الملكة التي شغفته حبّا، عاد وحده إلى قصره[14]». لم يعد هذه المرّة إلى القصر لأنّه نسي، وإنما لأنّه لم ينس.

التتمّة معروفة. يصل شاه زمان عند أخيه، وفيما بعد يعاين الاثنان الطقس الجماعي الماجن. «طار عقل» شهريار، بينما هو في الواقع يستعيده، يتبيّن له حينئذ أنّه كان ضحيّة خطأ، فيعيد النّظر في أمره ويراجع رأيه في نفسه، وعندها يقول لأخيه : «قم بنا نسافر إلى حال سبيلنا حتى ننظر هل جرى لأحد مثلنا أم لا». ها قد زُجّ بنا في حكاية طريق، مع مشهد الجني الذي يحمل فوق رأسه صندوقا زجاجيا يسجن فيه صبيّة جميلة سترغم الأخوين على مضاجعتها. يعلّق شهريار

13. تحقيق محسن مهدي، ليدن، 1984، ص. 57.
14. غالان، I، ص. 24.

على المشهد : «إذا كان هذا عفريتا وجرى له أعظم ممّا جرى لنا، فهذا شيء يسلّينا».

يحدث تقريبا شيء شبيه في جاك القدري، مع نقطة اختلاف أنّ شهريار وأخاه لا يصادفان إلاّ الجني، وهو ما اعتبراه كافيا، بينما تحْدُث لجاك ومعلّمه مصادفات عديدة. لدينا انطباع أنّ المعلّم يسافر حتى يقيس تعاسته بتعاسة الآخرين، كما لو أنّه يبحث عمّن هو أكثر تعاسة منه. في لحظة ما، يبوح لجاك بسرّه : «كنتُ مرّة في حياتي أشد شقاء منك»، وفي مناسبة أخرى يؤيّد جاك قولَه : «لقد كنتَ في الواقع أكثر شقاء منّي».

سينتهي المطاف بالعثور على من يستحقّ الشّفقة أكثر منهما، إنّه الماركيز دي زارسي (des Arcis)، ضحيّة مدام لاپومري (La Pommeray)، وإن كان قد جنى أيضا على نفسه قليلا. هذه الأخيرة راسِينِيَّة الهوى : إمّا أن تحبّني أو أقتلك. التفّاحة، القوس... تختلق قصّة برمّتها وتدفع الماركيز الذي تريد الانتقام منه أن يلعب فيها دورا سيعجّل بانهياره. لا تقتله، لكن إجباره على نفي نفسه أمر شبيه بالقتل، واجتماعيا هو شخص ميّت. ما وقع للماركيز، في خطوطه العريضة، صورة مطابقة لما تعرّض له سيّد جاك. كلاهما ضحيّتان لحكاية مدبّرة من قِبل روح شرّيرة.

لن ينتقم الماركيز، يذعن لمصيره ويتظاهر بقبول الوضع. أمّا معلّم جاك، فليس ممّن ينسون الإهانات، سيقتُل، مثلما سيفعل شهريار. ثمّة، مع ذلك، نقطة اختلاف : في حالة، يحدث القتل ثمّ يتمّ الاستماع إلى الحكايات، في الحالة الأخرى، يحصل الاستماع إلى الحكايات ثمّ يجري القتل. يلعب جاك قليلا دور شهرزاد، لكنّ حكاياته، بخلاف تلك التي أوردتها الرّاوية، لن تساهم في نجدة سيِّده.

ليس لغراميات جاك نهاية : «قال جاك مئات المرّات إنّه مكتوب في السّماء أنّه لن ينهي قصّته». ورغم ذلك يسعى السّارد لتدارك الأمر : «بالاستناد إلى مذكّرات لديّ أسباب وجيهة للشكّ في صحّتها، ربّما أستطيع أن أستكمل ما

ينقص هنا». يقوم باستعراض ثلاث خاتمات، ما يعني أن النّهاية ليست مؤكّدة وأنّها تظلّ مفتوحة. هذا ما نلاحظه أيضا في **ألف ليلة وليلة**، كتاب بلا نهاية، ذو خاتمات متعدّدة، كلّ واحدة منها بمثابة زيادة، إضافة مؤقّتة، تثير الارتياب بشكل عميق.

«لا أحد، هذا هو اسمي»
من أوديسيوس إلى السندباد

«انظرْ بأمّ عينيك».

جول ڤيرن، ميشيل ستروغوف

منذ زمن غير قصير، تمّ رصد تماثلات قائمة بين **الأوديسة** و**السندباد البحري**. على سبيل المثال حادثة السيكلوب التي نجد صدى لها في الحكاية العربية، وإن بشكل مختلف. ما ينقصها على وجه الخصوص (أترك جانبا أيّ انشغال بوجود تأثير ما) هو السؤال الذي طرحه العملاق پوليفيموس : «قُلْ لي اسمَك فورا»، والإجابة جدّ المعروفة لأوديسيوس : «لا أحد، هذا هو اسمي». بمنظور معيّن، قد نتأسّف لعدم ورود هذا الجواب المجنّح في النصّ العربي، لكنّنا ربّما سنصادفه مبثوثا في ثناياه بحذق ومهارة.

لم يتم، في الواقع، تسليط الضّوء بصورة كافية على الهوية المتقلّبة والقلقة للسندباد؛ مع أنّ هذا **يفقأ العين** منذ السّطور الأولى للنصّ، وليس عبثا أنّني اخترت عنوان **العين والإبرة** لكتاب **حول الليالي** - صحيح أنّي لم أكن أفكّر حينئذ لا في عين هوميروس، ولا في عين بورخيس، ناهيك عن القضيب المسنّن أو السفود الملتهب حمرة، الإبرة العملاقة التي ستفقأ عين السيكلوب. عين وحيدة في **الأوديسة**، وتظلّ وحيدة في ترجمة غالان لـِ **السندباد**. لكنّها تتحوّل

إلى عينين في نسخ أخرى، وهي صيغة تبدو، إذا ما فكّرنا جيّدا في الأمر، إضافة محظوظة للعبة الصور المنعكسة التي تشكّل الحكاية.

لا يتبادل السندباد أيّة كلمة مع العملاق الذي يجهل لغة الكلام والذي - هل ينبغي أن نندهش لذلك ؟ - ليس له اسم. عند هوميروس في المقابل، يتحاور أوديسيوس مع پوليفيموس؛ إنّهما يتقاسمان لغة مشتركة، ولا يحرمان نفسيهما من استعمالها أثناء المبارزة الكلامية التي يخوضانها بابتهاج ظاهر عندهما كليهما، وبثقة – عمياء عند السيكلوب – بالنّصر. لغة مشتركة، ولكن مع اختلاف كلّي حول القِيَم، حول الشّرائع، بدءا من تلك المتعلّقة بأدب الضّيافة ذي القيمة البالغة في **الأوديسة**. أوديسيوس الذي كان يأمل أن يتلقّى هديّة ترحيب، يتعرّض لخطر أن يلتهمه السيكلوب الذي يعِدُه، حظوة صلفة، أن يكون الأخير الذي سيفترسه. ولأنّه خالف شريعة الضّيافة، ولأكله لحم البشر، ولقسوته وجوره، سيفقد پوليفيموس عينه الوحيدة. فضوله المتعجّل والمحموم، على صعيد ربّما أكثر عمقا، هو الذي سيضيّعه : يودّ أن يعرف «فورا» اسم أوديسيوس، والحال أنّ الفضول عرضة للعقاب بالعمى. بعد كلّ شيء، أوديپوس، وبسبب الرّغبة في المعرفة، سيفقأ عينيه في مسرحية سوفوكليس. أمّا بالنّسبة لأوديسيوس، فلن يعتبر انتقامه كاملا إلاّ حين سيبوح للسيكلوب باسمه الحقيقي لحظة ابتعاده عن السّاحل. اغتياظا وحنقا، رمى پوليفيموس بصخرة وأخطأ بقليل تحطيم السّفينة. إذا كان الاسم الزائف أنقذ أوديسيوس، فإنّ الاسم الحقيقي كاد أن يفقده حياته.

تفتتح الحكاية العربية، من جانبها، على لقاء غير عادي بين شخصين خلال ما يمكن اعتباره طقس تسمية. عند سؤال السندباد البحري : «فما يكون اسمك ؟»، يجيب الحمّال : «يا سيّدي، اسمي السندباد الحمّال». الحمّال، عند أنطوان غالان، يتسمّى هِندباد، وفي الإمكان إفاضة الكلام طويلا حول حمولة أو مناسبة هذه التّسمية أو تلك. يبدو الاشتراك في الاسم مع ذلك مقنعا

للذهن لأنه يعيّن، منذ البداية، غرابة النّظير : «اعلم يا حمّال أنّ اسمك مثل اسمي، فأنا السندباد البحري».

البحّار له اسم، لكنّه كاد أن يفقده في مجرى الحدث - الأكثر إثارة للغز في الحكاية - إذ أضاع بشكل ما هويّته وصار غريبا عن نفسه. لم يعد يتعرّف على ذاته، ولم يعد معروفا من قبل الآخرين. لا يُنسب عدم التعرّف هنا، كما في **الأوديسة**، إلى تدخّل قوى فوق طبيعية. عند عودته إلى إيثاكا، صارت لأوديسيوس «صورة رجل عجوز طاعنٍ في السن» وهيئة شحاذ؛ إنّها الإلهة أثينا التي أحالته، من أجل أن تتعهّد خططَه، شخصا لا يُمكن تمييزه، فلا أحد تعرّف عليه، لا خدمه، لا أبوه، لا زوجته، بينما ميّز هو الجميع بدون التباس. أمّا في حالة السندباد فإنّ عدم التعرّف متبادل. هذا العمى الشّامل - صحيح أنّ مرافقي السندباد البحري اعتقدوا هلاكه في البحر - قد يبدو صعب التّصديق، لكنّ له اتّساقه، ويتوافق تماما مع المشهد الأوّلي، لقاء السندبادين اللذين، مع حملهما للاسم نفسه، كان لا بدّ أن يقدّم الواحد منهما نفسه للآخر.

عند نهاية تطوافه، يستقرّ السندباد البحري في بغداد، ولا يغادر قصره قط، بل لا يفارق، إذا أمكن القول، مكان جلوسه. أنا الذي كنتُ دوما أتخيّله شابا متقّدا نشاطا، بفعل تأثير السينما من دون شك، تفاجأت شيئا ما بالصّورة المرسومة له في بداية النصّ، قبل أن يشرع في حكي أسفاره السّبعة : «رجل عظيم محترم قد لكزه الشيب في عوارضه[15] ، وهو مليح الصورة، حسن المنظر، وعليه هيبة ووقار وعزّ وافتخار».

15. «رجل عجوز» في ترجمة جمال الدين بن الشيخ وأندري ميكيل.

السّفرة ما قبل الأخيرة

الأوديسة، كما قيل، قصيدة العودة. يتحرّق أوديسيوس شوقا لرؤية إيثاكا، وبعد سنوات من التّيهان، يعود إلى «أرض آبائه». كان أحبابه وذووه يتمنّون أوبته ويتشوّقون إلى رؤيته، وبالمقابل لا أحد ينتظر السندباد البحري في بغداد. أثناء غيابه، وباستثناء إشارة عابرة، لا زوجة ولا أبناء يستفسرون عن مآله. في حكايته بضمير المتكلم، يلمّح ولا شكّ إلى وجود أصدقاء وأقارب. بيد أنّ لا واحدا من هؤلاء يحمل اسما، عدا الإشارة إلى أبيه الميّت قبل القيام بالسّفرة الأولى؛ أمّا الأمّ فلا تُذكر في أيّة لحظة. في المحصّلة، تظلّ بغداد الرّباط الوحيد المسمّى، العنوان المرجعي الأوحد، إلى حدّ يُمكن القول إنّها هي التي تنتظره. عند نهاية السّفرة السابعة، يستقرّ فيها نهائيا.

هذه السّفرة الأخيرة التي تحمل عنوان «آخر بحار الدّنيا» في ترجمة جمال الدين بن الشيخ وأندري ميكيل، يكتنفها الغموض إلى حدّ كبير. لقد دامت سبعا وعشرين سنة - السّفرات الستّ السّابقة لم تُحدّد مدّتها. سبع وعشرون سنة، مقدار مكوث روبنسون كروزو في جزيرته. روبنسون يتحدّث عن ثمان وعشرين سنة، غير أنّه وفق حساب الدّارسين أخطأ سنة. تمنّى روبنسون بشدّة مغادرة جزيرته وملاقاة أهله، والسندباد أيضا ألحّت عليه فكرة العودة، لكن فقط في السّفرات الست الأولى. أثناء السّابعة، أمر محيّر، لم يُبد أبدا رغبته في رؤية بلده. سيعود إليه مع ذلك عقب حادثة مروّعة سنفحصها لاحقا.

تنفتح سفراته على كوارث بحرية، والسّابعة ليست استثناء عن القاعدة، غير أنّ تفكّك المركب هذه المرّة يكتسي دلالة خاصة، إذ يتمّ تقديمه كنتيجة لانتهاك، كعقاب لتدنيس مقترف، وإن بشكل غير مقصود. لقد رمَت ريح معاكسة السندباد وأصحابه في آخر بحار الدّنيا، في «أرض تُسمى إقليم الملوك وفيها قبر سيّدنا سليمان». كلّ مركب يغامر بالإبحار في هذه الأنحاء تبتلعه وحوش بحرية. وسليمان، حسب الرّصيد السّردي، لنقلْ العربي[16] ، قدوة كلّ من يحلم بالسّلطة، هو الذي يتحكّم في البشر وفي الجنّ. بساط هائل يحمل مدينة بأكملها موضوع تحت إمرته، ثم إنّه يعرف لغة النّمل ويلاقي بانتظام الهدهد الذي يأتيه بأخبار كلّ الدنيا. وكما يعلم الجميع، فإنّ سرّ سلطته كامن في خاتم سحري لا يفارقه أبدا. ما زال يحمله، وهو ميّت، في ذلك الكهف القصيّ حيث يوجد جثمانه منذ ذلك الوقت. يثير الخاتم الطّمع ويغري المغامرين بشكل مؤكّد، لكن حين يتقدّم أحدهم للاستحواذ عليه تصعقه هبّة نار من فم تنّين.

غير بعيد من القبر، يتحطّم المركب إذن، فيتشبّث السندباد، وهو على وشك الغرق، بلوح خشبي وفي خضمّ يأسه يتضرّع إلى الله أن ينقذه، وفي المقابل يقسم ألاّ يسافر إطلاقا، بل ألاّ يتفوّه حتى بكلمة «سفر». منطق التّاجر، والسندباد، لا ننس ذلك، واحد من التجار. غدا السّفر ممنوع الذّكر، فلا تتمّ الإشارة إليه ولو في صورة عودة إلى بغداد. لا يجوز العبث مع النّذْر، لكنّ بعض المماحكات قد تفرض نفسها هنا. هل تندرج العودة إلى الموطن ضمن سياق الوعد والصّفقة المعقودة ؟ هل العودة إلى البيت، إلى مسقط الرأس بمثابة سفر ؟ لا يستبعد نَذْر السندباد بكيفية واضحة وجليّة العودة إلى بغداد! سفرة ثامنة هي بالأحرى التي يطولها المنع؛ لن تحدث، وستكون السّفرة السّابعة هي الأخيرة.

هل الأمر كذلك حقّا ؟ وإذا لم يكن ما جرى بهذا المقدار من البساطة! وإذا ما وجب القيام بسفرة ثامنة قبل العودة إلى بغداد! بخلاف ما يدّعيه السندباد، لن تكون السّفرة السّابعة هي الأخيرة، بل بالأحرى ما قبل الأخيرة. الأخيرة

16. انظر مارينا وارنر، مرجع مذكور، «القسم الأوّل : سليمان الملك الحكيم»، ص.31 ـ 83.

هي ما قبل الأخيرة. لنتذكّرْ ما يقوله جيل دولوز عنِ الكأس الأخيرة التي هي بالتأكيد الكأس ما قبل الأخيرة : كأس أخيرة، يقولُ المدمن على الكحول، ثمّ سأتوقّف عن الشّرب، لكن عند استيقاظه، يملأ كأسا أخرى، ستكون من جديد ما قبل الأخيرة، سيكون هناك دوما إضافة. إنّ السّفرة الإضافية للسندباد هي التي تستوجب الآن انتباهنا، مقارنة بالرحلة الإضافية لأوديسيوس.

***

لن ينفلت أوديسيوس من منطق الكأس الإضافية. أليست **الأوديسة**، عند التأمّل، حكاية الرحلة ما قبل الأخيرة ؟ يؤكّد هوميروس ذلك بجلاء : في الفصل الحادي عشر، وأثناء استحضار الأموات، يُبلغ العرّافُ تِريسياس أوديسيوس بأنّه سيقوم بعد عودته إلى إيثاكا برحلة ثانية، أخيرة. هناك إذن أوديسة ثانية، معلنة لكنّها لا تُسرد إلاّ تلميحا. أوديسة يستحضرها الشاعر قسطنطين كاڤافيس على هذا النّحو :

«أوديسة ثانية وعظيمة،
ربّما أعظم من الأولى. لكن، يا لسوء الحظّ،
بدون هوميروس، بدون أشعار سداسية التفاعيل».

تظهر الأوديسة الثانية أيضا، بصورة ما، عند دانتي في الأنشودة السادسة والعشرين من «الجحيم». وفيما بعد، قام آخرون بوصفها، منهم أنْدرو لانْج، أرْتورو غْراف، جيُوڤاني پاسكولي. خمسة عشر كاتبا في الجملة، جمّعت إڤانجيليا ستيد نصوصهم وعلّقت عليها في **أوديسة ثانية : من تنيسون إلى بورخيس**[17] . أزعم أنّ في الإمكان اعتبار السندباد البحري بمثابة السّادس عشر، مع أنّه الأوّل ضمن التّرتيب الزّمني. أفترض أن تماثلا ما ينشأ بين سفرته السّابعة ورحلة أوديسيوس كما تُسرد في **الكوميديا الإلهية**[18]. لست أدري هل تجوز المقارنة، لكنّي

17. غرونوبل، دار جيروم ميّون، (بالفرنسية)، 2009.
18. لم يطّلع دانتي على **الأوديسة** إلّا نقلا عن الآخرين. انظر إڤانجيليا ستيد، **أوديسة هوميروس**(بالفرنسية)، ص. 45.

أحسّ أنّ أشعار دانتي يمكن أن تحمل بعض الإضاءة لحكاية السندباد. «آخر بحار الدنيا» هو إلى حدّ ما البحر المهلك الذي غرقت فيه سفينة أوديسيوس. ألمح في الحكايتين، ارتباطا بالبحر الأقصى، نفس الرّغبة المتّقدة والأثيمة في اختراق حدّ فاصل، واستكشاف عالم مجهول. لكن قبل الذّهاب بعيدا، لنسجّلْ نقطة اختلاف بين خطّ رحلتي المغامرَين البحريين. السندباد رجل الشّرق، يتنقّل في المحيط الهندي وفي جنوب شرق آسيا. أوديسيوس على النّقيض رجل الغرب، يقتفي غروب الشّمس[19] . يبحر السندباد نحو الشّروق؛ أوديسيوس نحو الغروب، واضعا نصب عينه البحر المتوسط الغربي، وأبعد منه المحيط الذي كان يدعى قديما بحر الظلمات.

في «الجحيم»، يقوم أوديسيوس، في جوّ من التأجّج، بسرد رحلته المأساوية، وفي مجمل الفصل تبدو مسألة اللغة حاسمة. يتجلّى أوديسيوس لنظر دانتي في صورة شعلة، نار مفلوقة، أوديسيوس وديُومِيد لا ينفصلان، «الاثنان في شعلة واحدة»، «لسان هائل من نار[20]». يستهلّ أوديسيوس حكايته، «كما لسان سيشرع في الكلام». إذا كان على السندباد ألا ينطق بكلمة «سفر»، فلا يحقّ لدانتي، من جانبه، أن يتوجّه بالكلام مباشرة لأوديسيوس أو لِديُومِيد. يحظر فرجيل عليه ذلك :

«[...] حذار من أن يغلبك لسانك.
دعني أتكلّم، فلقد أدركت
ما تريد؛ ولأنّهما كانا يونانيين
فهما يزدريان كلماتك[21] ».

لغة دانتي غير المتحضّرة مقصية، ولسانه مقطوع. وبما أنّه لا يعرف اللغة

19. إڤانجيلياستيد، **أوديسة ثانية**، ص. 10-11
20. نفسه، ص. 20.
21. دانتي ألغيري، **الكوميديا الإلهية**، ترجمة كاظم جهاد، منشورات اليونسكو والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان ـ بيروت، 2002، ص. 352.

الإغريقية، سيتولّى ڤرجيل مساءلة الشّعلة ذات الفرعين[22] .

على غرار السندباد، يتجاهل أوديسيوس كما وصفه دانتي العودة، لا يعتزم الرّجوع إلى إيثاكا لرؤية أهله. يبحر من جزيرة السّاحرة «سيرسي» قاصدا عمودي هرقل، حدّي العالم المعروف. لا شيء يمنعه، يقول :

«فلا رقّة ابني ولا الرّأفة
تجاه أبي الشيخ، ولا الحبّ الواجب،
الذي كان ينبغي أن يهب پنيلوپ السّعادة،
قدروا أن يغلبوا فيّ حماستي
لأن أصير خبيرا بالدّنيا
ومساوئ البشر وفضائلهم[23] ».

مع رفقائه، وفي السّفينة الوحيدة (الأخيرة!) التي فضلت لهم، يتابع إبحاره الجسور يحفّزه التعطّش للمعرفة :

«رأيت الشاطئين حتى إسپانيا
والمغرب وجزيرة سردينيا،
والجزر الأخرى التي يغتسل ما يحيطها البحر.
كنّا أنا ورفاقي أصبحنا بطاء وشائخين،
عندما بلغنا ذاك الممرّ الضيّق
الذي ترك هرقل عنده علامتيه،
حتى لا يذهب الإنسان أبعد :
وتركت عن يميني إشپيلية،
وعند الشّمال كنت تجاوزت سبتة.
قلت لهم : «إخوتي يا من بلغتم

22. للمرء أن يتساءل، بأيّة لغة تمّ بها الكلام ؟ بالإغريقية من دون شك، حتى وإن كان النصّ لا يدقّق في ذلك. هذا لم يمنع دانتي من إدراك ما رواه أوديسيوس.
23. الكوميديا الإلهية، ص. 354.

الغرب باجتياز آلاف المخاطر،
ألا لا تحرموا هذه البقيا من اليقظة
الباقية لحواسنا من اختبار
ذلك العالم غير المسكون
الذي تدركونه باتّباعكم الشّمس[24] ».

عند منتهى الشهر الخامس من الإبحار، يبصرون جبلا شاهقا داكنا هو جبل المَطْهَر حسب بعض الشرّاح. لم يعطه دانتي اسما. ولأنّ أوديسيوس كان وثنيا، لم يكن بمقدوره تحديده أو أن يفضي إليه. عند سفح الجبل، غرقت سفينته. لم تأت أثينا لإنقاذه هذه المرّة؛ إنّه الآن في كون ولاهوت يغيبان عن إدراكه. سيبقى الله، بالنّسبة إليه، اللامُسمّى، وأكثر من ذلك، ليس جائزا التلفّظ باسمه في الجحيم. أوديسيوس يقول فقط، واصفا كارثته : com'altruipiacque عبارة تحوّلت، بحسب الترجمات الفرنسية، إلى «كما شاء أحدهم»(comme il plut à Quelqu'un)، «كما شاء العليّ» (comme il plut en haut)، «كما شاء الآخر» (au gré de l'autre)، «وفقا لأمر علويّ» (par loi hautaine). ترجمات يلفّها الغموض، لكنّ لي شخصيّا ميلا إلى الأولى : «كما شاء أحدهم». Quelqu'un صدى، بصورة ملائمة، لـلا أحد Personne : «لا أحد، هذا هو اسمي».

***

إذا كان الجبل الدّاكن غير مسمّى، فإنّ إقليم الملوك حيث يوجد قبر سليمان يحمل اسما. من جانب آخر، سيكون للسندباد شأن، مثلما أوديسيوس، مع اسم الله، مع اللاّمسمى، حين سيخضع للفضول المحرّم. بعد أن وصل إلى طرف الدنيا، لم يعد يغويه إبحار آخر وإنّما الصّعود نحو قبّة السّماء، رحلة في الجوّ تحفّزها رغبة معرفة ما هو خفيّ، رغبة النّفاذ إلى خفايا الأفلاك. إذا لم يتمكّن من الاستيلاء على الخاتم السّحري، سيبحر في الفضاء، سيعيش على طريقته الرحلة السليمانية فوق بساط الرّيح، سيتحوّل إلى رجل طائر. وبما أنّ السّفرة السّابعة لم

24. نفسه، ص. 354 ـ 355.

تنته - إذا سلّمنا أنّ سّفرا لا يكتمل إلاّ بالعودة - سيبدأ سفرة ثامنة، ناكثا بذلك وعده، القَسَم الجادّ الذي تلفّظ به.

طرأ الإغراء حين لاحظ في المدينة التي يعيش فيها أنّ أهلها «تنقلب حالتهم في كلّ شهر فتظهر لهم أجنحة يطيرون بها إلى عنان السّماء». نجح في إقناع واحد من بينهم بأن يحمله معه حيث يذهبون. بهذا الصّنيع، لا يجهل أنّه يقترف عملا أثيما، يدلّ على ذلك أنّه لم يخبر أحدا بعزمه : «لم أُعلم أحدا من أهل بيتي ولا من غلماني ولا من أصحابي[25]». يتعلّق إذن بأحد الرّجال الطائرين : «ولم يزل ذلك الرجل طائرا بي وأنا على أكتافه، حتى علا بي في الجو، فسمعت تسبيح الأملاك في قبّة الأفلاك، فتعجّبت من ذلك وقلت : سبحان الله والحمد لله». ها هو يستمع إلى التّسبيح، اللغة لا شكّ السّاحرة للملائكة. يستمع إليها تسبّح الله، وها هو بدوره ينطق بالاسم الأعظم. عندئذ تحدث الكارثة : «فلم أستتم التّسبيح حتى خرجت نار من السّماء فكادت تحرقهم». اسم الله محظور عند دانتي في الجحيم، ومحظور هنا في السّماء (باستثناء الملائكة). هذا المشهد من أكثر النّصوص العربية غرابة.

على هذا النّحو تنتهي السّفرة الثامنة للسندباد. أهي الأخيرة ؟ هي بالأحرى ما قبل الأخيرة، لأنّها تنتهي بينما السّفرة السّابعة لم تصل بعد إلى خاتمتها؛ لن تكتمل تماما إلاّ بالعودة إلى بغداد. عند هذه اللحظة تتدخّل زوجة السندباد[26] ، فهي التي تقترح عليه العودة.«وأنا أسير معك» تقول له، مضيفة أن لا مسوّغ للبقاء إطلاقا «بين إخوان الشيّاطين». إنّها بمثابة بياتريشا، تنقذه وتقوده نحو بغداد. ستكون السّفرة السّابعة، في نهاية المطاف، هي الأخيرة. إلاّ... أن تكون هناك سفرة تاسعة. على كلّ حال، من العبث أن

25. لنا أن نتعجّب أنّه انتظر سبعا وعشرين سنة ليتبيّن التحوّل الذي يجعل الرّجال يصيرون طيورا كلّ شهر. لكنّ الحكاية تتجاهل هذه الاعتبارات عديمة الأهمية.

26. لأنّه، في غضون ذلك، تزوّج مرّة أخرى، ودائما تحقيقا لمصلحة؛ والد زوجته الجديدة أغراه بامتيازات هائلة، برهان حاسم.

نسعى إلى أن نكون أكثر حذقا من الحكاية.

الصورة النهائية لأوديسيوس في **الجحيم** هي كما رأينا شعلة بفرعين، واحد يمثّل ديُومِيد. أمّا السندباد، فهو منذ البداية جالس داخل قصره ببغداد، وسط الضيوف الذين أخذوا أماكنهم حوله. كان «رجلا عظيما محترما [...] عليه هيبة ووقار وعز وافتخار». بعد دخوله عنده، قال حمّال مسكين مخاطبا نفسه: «والله إنّ هذا المكان من بقع الجنان، أو أنّه يكون قصر ملك أو سلطان». الحمّال قال تحديدا «أو أنّه»؛ بمعنى ما، هو في حضرة سليمان. هكذا حقّق السندباد البحري أخيرا حلمه القديم. يتصادف أنّ الحمّال يدعى أيضا السندباد، السندباد البرّي. الشّعلة ذات الفرعين... تنغلق الحكاية عند لقاء المتجانسين. إنّها السّفرة الأخيرة للطّرفين، التاسعة بشكل من الأشكال.

«الشّجرة التي في وسط الجنّة»

«لِنشكُر الآلهة التي لا تبقي أحدا
علـى قيد الحياة رغما عن إرادته»
سينيك

جِلْجامِش، الرّجل العظيم الذي لم يكن يريد أن يموت : هذا هو العنوان الذي اختاره جان بُوطِيرو لترجمته الفرنسية للملحمة السومرية. فبعد موت رفيقه إينكيدو، وجد جلجامش نفسه بغتة يواجه الطبيعة الحتمية لفَنائه الشّخصي.

«ألن يدركني إذا مت، مصير إينكيدو ؟
سكن الأسى فوادي،
انتابني هلع الموت حتى همت في البراري[27] ».

ينسلخ جلجامش، يائسا، من ثيابه الملكية، ويكسو جسمه بجلد الوحوش ويهيم في الصّحاري والبراري. تشبه الحياة المتوحّشة التي أقبل عليها حياة إينكيدو قبل أن يناله التحضّر. ثمّة فارق مع ذلك، وهو أنّ جلجامش يستبسل في قتل الحيوانات المتوحّشة، وهذا ما لم يكن يفعله إينكيدو الذي عاش في تواؤم معها. لا تخلو أعمال القتل عند جلجامش من نظير لها عند الملك شهريار.

27. فراس السواح، جلجامش، ملحمة الرافدين الخالدة، دمشق، دار علاء الدين، 1996، ص. 191.

وعلى النّهج نفسه، فإن تخلّي جلجامش عن الملك - سيكون مؤقتا، ينبغي أن نسجّل ذلك - له مثيل في افتتاحية **ألف ليلة وليلة**. نتذكّر أنّ شهريار، بعد أن عاين خيانة زوجته، قال لأخيه الذي عاش تجربة مماثلة : «قم بنا نسافر إلى حال سبيلنا، وليس لنا حاجة بالملك حتى ننظر هل جرى لأحد مثلنا أو لا، فيكون موتنا خيرا من حياتنا». أقبل على حياة التّطواف والتّيهان، عازما أن يسيح «في حبّ الله[28]» . أمنية غير متوقّعة في الواقع من شخص سيصير سفّاحا فيما بعد...

إذا كان جلجامش يخشى الموت، فإنّ شهريار يتوق بالأحرى إلى الاندثار. («يكون الموت خيرا من حياتنا»). تنتهي سياحته، رغم ذلك، حين يتبيّن أنّ البلاء الذي أصابه أبعد من أن يكون بلا مثيل وأنّه واسع الانتشار. كما نرى، يدرك جلجامش وشهريار وبمرارة أنّهما ليسا كائنين استثنائيين : يدرك الأوّل أنّ الموت هو النّصيب المشترك بين البشر، والثاني أنّ عدم إخلاص المرأة لا يستثني أحدا من الإنس أو من الجنّ.

***

نجد في حكاية بُلُوقِيا، واحدة من أكثر حكايات **الليالي** فتنة، صدى لـِ **ملحمة جلجامش**، يتعلّق الأمر بالبحث عن الخلود، من دون أن نعلم بالتدّقيق عبر أيّ مسار جرى الانتقال[29] .

في مطلع الملحمة السومرية حديث عن صندوق من البرونز يتضمّن ألواحا كُتبت عليها قصّة البطل؛ إنّها، كما يلاحظ ألبِرتُو مانغيل، المرّة الأولى

28. «قم ندع ملكنا ونسيح في حبّ الله تعالى»، تحقيق محسن مهدي، ص. 63.
29. تحمل حكاية بلوقيا في ترجمة ماردروس لـ **الليالي** عنوان «حكاية الملكة يَمْلِيكا»، المجلد الأول، ص. 815 ـ 824، وتظهر في ترجمة بن الشيخ ومَيكيل ضمن «حكاية حسيب كريم الدين»، المجلد الثاني، ص. 379 ـ 409. انظر دراسة دانييل بودي، «**ألف ليلة وليلة وملحمة جلجامش** : عناصر للمقارنة»، ضمن **ألف ليلة وليلة والتقاسم** (بالفرنسية)، كتاب جماعي تحت إشراف أبي بكر الشرايبي. يسجّل دانييل بودي أنّ «ترجمة ماردروس الخالية من أيّة إحالات إسلامية هي التي، للمفارقة، تتّبع مسارا أكثر أمانة لملحمة جلجامش» (ص. 405). حول مظاهر أخرى للحكاية، يمكن الرّجوع إلى تحليل جمال الدين بن الشيخ، **ألف ليلة وليلة أو القول الأسير**، ترجمة محمد برادة، عثمان الميلودي، يوسف الأنطكي، مصر، المجلس القومي للثقافة، 1998.

في تاريخ الأدب التي استُخدم فيها أسلوب الكتاب داخل الكتاب[30]. تظهر الصّيغة ذاتها في حكاية بلوقِيا الذي لمّا تولّى العرش بعد وفاة والده، وجد في خزائنه صندوقا من الأبنوس : «فتحه فوجد فيه صندوقا آخر من الذهب، ففتحه فرأى فيه كتابا، ففتح الكتاب وقرأه فرأى فيه صفة محمد صلى الله عليه وسلم، وأنّه يبعث في آخر الزمان وهو سيّد الأوّلين والآخرين. فلمّا قرأ بلوقيا هذا الكتاب وعرف صفات سيّدنا محمد، تعلّق قلبه بحبّه». يرحل بعض شخوص **الليالي** من أجل الكسب أو بحثا عن امرأة سمعوا عنها أو رأوا صورة مرسومة لها، أمّا بلوقيا فينفعل بما قرأ وتتملّكه الرّغبة في أن يسيح في البلاد بغية الاجتماع بمحمد. وكعلامة موحية، يغيّر لباسه كما فعل جلجامش، غير أنّ هدف البحث يتغيّر : السّعي إلى الخلود بالنّسبة لجلجامش، السّعي إلى حبّ الله بالنّسبة لشهريار، السّعي إلى محمد بالنّسبة لبلوقيا.

في البداية لا تخطر فكرة الخلود ببال بلوقيا، فلا تبرز إلاّ حينما يتعرّف في بيت المقدس على عفّان، «رجل تمكّن من جميع العلوم»، صفة ميّزت أيضا جلجامش في الأسطر الأولى من الملحمة، كما تظهر، لنشرْ إلى ذلك بسرعة، في مفتتح **فاوست** لغوته، فاوست الذي أنعم عليه مفيستوفليس بشباب جديد. في المحكيات الثلاثة التي نحن بصدد الحديث عنها، نرى أنّ البطل له مرافق، إينكيدو مع جلجامش، شاه زمان مع شهريار، عفّان مع بلوقيا. ثلاثتهم عند مباشرة السّفر يبتعدون عن قصورهم ويصيرون ملوكا هائمين. بالتخلّي عن الفضاء البشري الحضري والمغلق، يندمجون في فضاء مفتوح متوحّش وغير إنساني، فضاء الحيوانات والمسوخ والكائنات الخارقة، ملائكة، جنّ، آلهة[31]. يغادر العديد من شخوص **الليالي** فضاءهم المألوف ويقصدون فضاء غريبا، منتقلين من الإقامة إلى الترحّل، لكن ما يميّز أبطالنا الثلاثة هو التّنازل عن لقب الملك. حدث التغيّر المفاجئ، كما نعلم، عقب بلاء : مصيبة شهريار معروفة

30. ألبرتو مانغيل، **مدينة الكلمات** (ترجمة فرنسية).

31. إلينا كاسان، **المماثل والمخالف : رموز السلطة في الشرق الأدنى**(بالفرنسية)، ص. 36-38.

لكنّه بخلاف الاثنين الآخرين لم ينشغل بمسألة الخلود، هو الذي، لبرهة وجيزة، تصوّر الموت كنهاية لعذابه. أمّا جلجامش وبلوقيا، فيسعيان إلى تجنّب المصير المقدّر للجميع بعد فقدان كائن عزيز، إينكيدو في حالة جلجامش، الأب في حالة بلوقيا.

يقود البحثُ جلجامش إلى أُوتنابَشتيم («نوح السّومري» كما وصفه البعض)، الكائن الإنساني الوحيد الذي أنعمت عليه الآلهة بالخلود لتكافئه على صنعه للسّفينة وإنقاذه البشرية من الطوفان. يتأثّر أوتنابشتيم بتوسّلات جلجامش، فيمنحه نبتة الفتوّة التي تسمح للشيوخ باسترجاع شبابهم. في طريق عودته، ينزل إلى بركة ليغتسل ويترك النّبتة عند الحافة، فتأتي حيّة في تلك اللحظة وتأكل العشبة الثّمينة؛ بعد قليل، يتجدّد جلد الدابّة... بطريقة مواربة، عبر أسطورة تعليلية لافتة (mythe étiologique)، تُبيّن ملحمة جلجامش سبب انسلاخ جلد الحيّة.

من المعروف أنّ للحيّة وضعا معتبرا في **سِفْر التكوين**، ارتباطا بمسألة الخلود. بغضّ النّظر عن شجرة معرفة الخير والشر، توجد في جنّة عدن شجرة الحياة، «الشجرة التي في وسط الجنّة». بعد تذوّقه من شجرة المعرفة، ألن يطمح الإنسان إلى الخلود ؟ هذا ما يسبّب عدم ارتياح الربّ الإله : «هو ذا الإنسان قد صار كواحد منّا عارفا الخير والشر. والآن لعلّه يمدّ يده ويأخذ من شجرة الحياة أيضا ويأكل ويحيا إلى الأبد» (**سفر التكوين، III، 22**).

نعثر على هذه التّرسيمة في حكاية بُلوقيا التي يتجلّى فيها، إضافة إلى المعرفة والخلود، بعد ثالث، السّلطة المجسّدة في خاتم سليمان. فعفّان الذي تمكّن من جميع العلوم (بعبارة أخرى، أكل من شجرة المعرفة) جعل الخاتم نصب عينيه. ومن بعض الجوانب يذكّر بالفارسي برهام في حكاية حسن البصري، والمغربي في حكاية جَوْدر، والسّاحر الإفريقي في حكاية علاء الدّين. يتعلّق الأمر هذه المرّة باختلاس الخاتم، ولبلوغ ذلك ينبغي الوصول إلى الكهف حيث يوجد

جثمان سليمان. «كان الخاتم في أصبعه ولا يقدر أحد من الإنس ولا من الجن أن يأخذ ذلك الخاتم، ولا يقدر أحد من أصحاب المراكب أن يروح بمركبه إلى ذلك المكان». مرّ السندباد، كما نتذكّر، بهذه التّجربة المرّة، هو الذي تحطّم مركبه على أطراف الأرض المحظورة. لم يخطّط للاقتراب منها، إنّها العاصفة التي جعلته ينحرف عن طريقه، بينما خطّط عفّان وبشكل متعمّد للاستحواذ على الخاتم.

بفضل ملكة الحيّات، يهيم رفقة بلوقيا في الجبال التي تتكلّم فيها النّباتات ويعثر على العشبة التي تسمح عصارتها بالمشي فوق الماء دون الإصابة بالبلل. «كلّ عشب جُزنا عليه ينطق ويخبر بمنفعته بقدرة الله تعالى». تنطق الأعشاب، ووحدها ملكة الحيّات قادرة على استثارة حديثها. عمل باهر لم يُوهب لسليمان الذي كان بالتأكيد على علم بلغة الحيوانات، لكن لم يُذكر بتاتا أنّه على معرفة بكلام النّبات. لو كان الإنسان، كما توحي بذلك الحكاية، مطلّعا على لغة الأعشاب وعلى فضائلها، لاستطاع أن يمشي فوق الماء، بل لصار خالدا. هكذا تكشف الملكة للمُسافرَيْن أنّهما، وقد أوليا كلّ اهتمامهما لسماع صوت النّبتة التي تخوّل السّير فوق الماء، ظلاّ أصمّين عن سماع عشبة الفتوّة.

في خاتمة ترحال بحري طويل يبلغان أخيرا كهف سليمان، وما أن يحاول عفّان وضع يده على الخاتم حتى يبرز تنّين ويحوّله إلى رماد. كان بلوقيا مكلّفا بتلاوة تعاويذ وعبارات سحرية بقصد صدّ دفقات اللّهب التي يقذف بها التنّين، لكن عفّان يحترق فيغمى على بلوقيا من هول الأمر وشدّة الهلع. في **قصص الأنبياء** للثعالبي يزوغ تنبّه بلوقيا أثناء قراءة تعاويذه بظهور مفاجئ للملاك جبريل، فيقطع تلاوته، ممّا يتسبّب في وقوع الكارثة[32]. أمّا في ترجمة ماردروس فنقرأ أنّ بلوقيا «وبفعل شدّة انفعاله، نطق بالأقوال السّحرية بشكل منحرف، وكان هذا الخطأ مميتا لعفّان». تخبّط لسان بلوقيا وتعثّر، فأدّى

32. الثعالبي، **قصص الأنبياء**، بيروت، المكتبة الشعبية للطباعة والنشر، من دون تاريخ، ص 196-197.

ذلك إلى موت رفيقه وإخفاق المسعى.

يوقظ جبريل بلوقيا من غشيته ثم يستفسره عن سبب تواجده بذلك المكان. يحكي له بلوقيا قصّته ويلتمس منه أن يدلّه على مكان محمد، فيقول له جبريل : «يا بلوقيا، إذهبْ إلى حال سبيلك فإنّ زمان محمد بعيد». قول لا يخلو من غموض ولبس، لأنّ هناك أكثر من صيغة للنّطق به، ومعناه يتوقّف على نبرة التّلفظ به. أهي نبرة أبويّة ؟ نبرة جافّة، غاضبة، مهدّدة، مشفقة، مجاملة ؟ نبرة هازئة، أيكون جبريل يتهكّم على بلوقيا ؟ أيّا تكن النّبرة، فإنّ الرسالة واضحة بخصوص نقطة واحدة : بطلنا غير الحائز على الخلود لن يرى محمّدا.

***

في الدّعاء الذي توجّه به إلى الله، لم يطلب سليمان الخلود، وإنّما السّلطة : ﴿ وَهَبْ لِي مُلْكاً لاَ يَنْبَغِي لِأَحَدٍ مِنْ بَعْدِي﴾ (سورة ص، 53). يتمتّع بسلطان بلا حدود، وعلاوة على ذلك يودّ أن يكون فريدا ليس في حياته فحسب، وإنّما أيضا بعد مماته. يموت بينما الجنّ ﴿يَعْمَلُونَ لَهُ مَا يَشَاءُ﴾ (سبأ، 31)، لم يعلموا بموته إلاّ عندما قرضت دابّة الأرض العصا التي تسند جثمانه. كان يبدو لهم، وهو ميّت، حيّا.

ميّت حيّ. تصف الليالي سليمان «نائما» داخل المغارة التي يوجد فيها. كيف لا يذهب تفكيرنا، في هذا الصّدد، إلى أصحاب الكهف ؟ من جانبه يدقّق الثعالبي أكثر فيصوّره «كالنّائم وليس بنائم، وهو ميّت»، مضيفا أنّ له على سريره الفخم هيئة «شاب[33]». إذا لم يكن على وجه التّدقيق حيّا، فهو ليس عرضة للفساد وينعم في نومه بشباب دائم، كما لو أنّه، بصورة ما، قد أكل عشبة الفتوّة.

***

عاد بلوقيا إلى بيته في طرفة عين، وذلك بفضل الخضر ذائع الصيت، نظير أوتنابشتيم في ملحمة جلجامش. ينبغي القول إنّ الخضر نال الخلود دون أن

33. نفسه، ص. 196.

يسعى إليه حقيقة. (لنذكّرْ في هذا السياق أنّه ليس الإنسان الوحيد الذي تمتّع بذلك، هذا هو حال النبي إدريس أيضا الذي رفض أن يخرج من الجنة بعد أن دخل إليها مصطنعا حيلة[34]). كان الخضر قائدا في جيش الإسكندر ذي القرنين خلال حملة هذا الأخير بحثا عن عين الحياة التي تسمّى كذلك عين الخلد. ولأنّ الاسكندر تمنّى أن يصير خالدا، حدّثه خليله الملاك روفائيل عن عين توجد بأرض الظّلمة. كان الخضر في مقدّمة الحملة فاكتشف العين بالصّدفة ومن غير قصد فشرب من مائها، بينما لم ينجح الإسكندر في العثور عليها وسط الظلمات. هكذا اغتصب الخضر امتيازا كان ينبغي أن يؤول إلى ذي القرنين، مثلما الحيّة التي، في الملحمة السّومرية، اختلست عشبة الفتوّة التي كانت في حوزة جلجامش.

يشير الثعالبي أنّ الإسكندر، قبل أن يبدأ حملته، استشار العلماء فاعترضوا على مخطّطه ولفتوا انتباهه بوضوح وحزم إلى أنّ ذلك لن ينجم عنه إلاّ بلبلة وفساد في الأرض... الرّغبة والخشية من الخلود. من أجل العودة إلى وطنه وزوجته، رفض أوديسيوس عرض الحورية كاليبسو التي وعدته «إن هو مكث قربها، أن تجعله خالدا وتجنّبه الشيخوخة والموت إلى الأبد[35] ». الخلود حمل ثقيل، وقد يتحوّل إلى كابوس، هكذا يصفه بورخيس في قصة «الخالد» : يملّ بطلها من العيش الأبدي الذي منحته إيّاه عين الحياة، فيتوق إلى التخلّص منه، لكن ليس هناك من إله يتوجّه إليه بدعاء بهذا القصد. أمله الوحيد يكمن في البرهنة التالية : «من بين نتائج المذهب القائل بأنّ ليس هنالك شيء لا يعوّضه شيء آخر ثمّة نتيجة قليلة الأهميّة نظريا [...] وهي في كلمات : **إذا كان ثمّة نهر تمنح مياهه الخلود، فهنالك أيضا نهر في مكان ما تمحو مياهه الخلود** ». وبالفعل، سيتوصّل في النّهاية إلى العثور على عين الموت والنّهل منها.

---

34. نفسه، ص. 30.

35. جان بيير فيرنان، **رفض أوديسيوس** (بالفرنسية)، ص.16.

يقدّم الثعالبي لهذه المسألة إجابة غير منتظرة، وقد تبدو بعد التّفكير مثيرة للغاية. قال الملاك روفائيل لذي القرنين إنّ من يشرب من عين الحياة «لا يموت أبدا حتى يكون هو الذي يسأل ربّه الموت». بعبارة أخرى، الخلود أمر قابل للإبطال، يتوقّف أمده على إرادة من ناله، يمكن أن يضع له حدّا حينما يرغب في ذلك. ها هو قد وُهب سلطة مضاعفة : فهو من جهة خالد، ومن جهة أخرى يمكنه أن يعود فانيا. في إمكانه وحده، إذا أحبّ، أن يعيّن ساعة موته؛ يبدو الموت في هذه الحالة كشكل من الانتحار بالنّظر إلى أنّ الخالد وبمجرّد دعاء بسيط يضع حدّا لأيّام حياته. أفي الأمر زهد ورِع ؟ تذلّل فائق الحدّ ؟ أم تجاسر ؟

«بأيّة لغة سيكون عليّ أن أموت ؟[36] »

هي لحظة لا مثيل لها حينما نقرأ بورخيس للمرّة الأولى ! صدمة اكتشاف، تأسّف على عدم مصاحبته مبكّرا. شخصيا، قرأت **تخييلات** لمّا كنت أضع اللّمسات الأخيرة على **الكتابة والتناسخ** (1985)، وهو بحث حول مفهوم المؤلّف في الثقافة العربية القديمة. تفاجأت بالتّوافق بخصوص هذه المسألة، بين ما كنت لاحظته في كتابات الجاحظ وابن الجوزي، وبين ما اكتشفته في قصة بورخيس، «تلُون، أُوكْبار، أُورْبيسترِتيوس». في مطالعته لكتابي، تساءل الناقد إبراهيم الخطيب وقتئذ عن احتمال أن يكون الأدب العربي الكلاسيكي بورخيسيّ النزعة. اتّخذ له كدليل هذه الواقعة المثيرة : يصغي الفقيه الكبير أحمد بن حنبل، مصدوما وعاجزا، إلى قصّاص واعظ يتشدّق أمام جمهرة من النّاس بحديث كاذب منسوب إلى الرّسول، زاعما أنّه نقله عن... ابن حنبل. وعندما اعترض ابن حنبل، قال القصّاص الواعظ، وهو أبعد ما يكون عن الانزعاج : «كأن ليس في الدّنيا أحمد بن حنبل غيرك، قد كتبتُ عن سبعة عشر أحمد بن حنبل[37] ».

هكذا كان العرب بورخيسيي النّزعة من دون أن يعلموا ذلك. لم يملك بورخيس أن يفعل شيئا آخر سوى التعرّف على صورته في مرآة أدبهم الذي اطّلع عليه، بصورة رئيسية، من خلال أعمال إدوارد لِين، إرنِست رينان، ريشارد بورْتون، وميغيل أسين پلاثيوس. كان يستند على قراءاته «الاستشراقية»، تارة

---

36. بورخيس، «ما مصير المسافر المتعب ؟» ضمن **الأعمال الكاملة** (الترجمة الفرنسية)، الجزء الثاني، ص. 823.
37. عبد الفتاح كيليطو، **الكتابة والتناسخ**، ضمن **الأعمال**، الجزء الثاني، **الماضي حاضرا**، دار توبقال، 2015، ص. 161.

سئما منقادا، وتارة متسلّيا مرتابا، لتأليف أشعار من مثل «روندة»، «الاسكندرية سنة 641 للميلاد»، «قصر الحمراء»، «استعارات **ألف ليلة وليلة**»، «شخص ما»، وأيضا لكتابة قصص، «الصبّاغ المقنّع، حكيم مَرْو»، «مَلِكان ومتاهتان»، «غرفة التّماثيل»، «مرآة الحِبر»، «بحثُ ابن رشد». نعثر في الحكاية الأخيرة خاصة على رؤى مذهلة حول المسائل والمواضيع الفكرية التي كانت تشغل معاصري فيلسوف قرطبة. وثمّة تساؤل طرحه المعلّم الأرجنتيني في إحدى محاضراته، هو بمثابة خلفية أساسية : «ما هو الشرق وما هو الغرب ؟ سؤال إذا ما ألقي عليّ، لا أعرف كيف أجيب».

ألأجل الوصول إلى إجابة، قرّر تعلّم اللغة العربية ؟ لن يتحقّق هذا الحلم الذي لا شكّ داعبه طويلا إلاّ عام 1986. وحوالي هذا التاريخ، وبمصادفة غريبة، اكتشفت اللغة العربية بدورها بورخيس وشرع بعض القرّاء في ترجمة أعماله، كما استضافوه أيضا في نصوص تخييلية : يحمل فصل من **طفل الرّمال** للطاهر بن جلون - صدى لِكتاب **الرّمل** - عنوان «التّرُوبادُور الأعمى».

في جنيف حيث كان يقيم، بدأ بورخيس يتعلّم، لا إحدى اللّهجات، وإنّما الفصحى، لغة المصنّفات الكبرى في الأدب العربي. يُحكى أنّ معلّمه، وهو مصري من الاسكندرية، كان قد قرأ جميع ما كتب. إذا كانت صلة هذا التفصيل بالموضوع غير جليّة (باستثناء مؤشر غير واضح عن تقارب فكري)، فإنّ معلّم العربية، في المقابل، كان لا بدّ أن يكون مصريا : إشارة خفيّة إلى بناة الأهرام، إلى شعائرهم الجنائزية، إلى هيامهم بالحياة بعد المات. وليس الأمر ربّما صدفة أن يكون أصله من الاسكندرية حيث أقامت الأسطورة أكبر مكتبة في التاريخ.

في سنّ السّابعة والثمانين إذن، يباشر بورخيس دراسة اللغة العربية بقصد أن يقرأ **ألف ليلة وليلة** «في النصّ»، كتاب فتنه منذ الطفولة في ترجمة إنجليزية ورافقه طوال حياته، شأنه شأن **الكوميديا الإلهية** أو ربّما أكثر. شرع في قراءته الأولى لكتاب دانتي في طبعة مزدوجة تضمّ النص الأصلي وترجمته بالإنجليزية،

إلاّ أنّه لم يكن في إمكانه أن يتوفّر على طبعة مزدوجة اللغة لـ **الليالي**، لسبب بسيط هو أنّ هذا الكتاب يقدّم نفسه في نسخ وطبعات متعدّدة بحيث لا واحدة منها يمكن أن تزعم أنّها الأصلية أو النهائية. من هنا فكرة الكتاب اللاّنهائي الذي يبحث بورخيس على اختراق سرّه من خلال لغة كتابته.

مع ذلك، لا نتعلّم اللغة العربية دونما عقاب. سبق أن قيل إنّ مجرّدِ قراءة **الليالي** لا تتمّ من دون التعرّض لخطر : واحدة من حكاياتها التي استعادها أمبِرطو إيكو في اسم الوردة، تنصبّ تحديدا حول كتاب يَقتُل. يجب التّذكير أنّ عَرب العصور الكلاسيكية لم يقيموا وزنا كبيرا لِـ **الليالي** التي اعتبروها هذرا، وحتى مثيرة للملل، بل ذهبوا إلى حدّ نشر إشاعة أنّ قراءتها من بدايتها إلى نهايتها، تعرّض لخطر بالغ. خرافة، مزحة بالتّأكيد : قضى بورخيس حياته في مطالعتها ولم يحدث له ما يزعج. ومع ذلكّ... تتحدّث قصة «الجنوب» («قسمها الأوّل أوتوبيوغرافي» كما يؤكّد بورخيس نفسه) عن شخص، يوهانس دالْمان، اقتنى الترجمة الألمانية لِـ **الليالي** التي أنجزها غوستاف ڤايل، وعلى إثر ذلك تعرّض لحادث خطير، وما كاد يُشفى منه حتى زُجّ به في مبارزة لقي فيها حتفه.

بدوره، فقد بورخيس حياته شهورا قليلة بعد أن شرع في تعلّم الأبجدية العربية. تعلّم لغة **الليالي** وأسلم الرّوح.

الكِتاب الذي كانوا يتمنّون كتابته

«كلّما تباطأنا أمام الباب، صرنا غرباء.»

كافكا، **العودة**

عليّ أن أقول منذ البداية إنّ عنوان هذا الفصل يعكس عبارة ليلية بقيت من ركام مشتّت لحلم. لكن، بأيّ كتاب يتعلّق الأمر ؟ بـ**ألف ليلة وليلة** على ما يبدو، أو على الأقلّ هذا ما في المستطاع افتراضه. لديّ إحساس بأنّ الأمنية المعلنة ليست أمنية فرد، وإنّما أمنية جماعة، زمرة. من هم، تحديدا، من كانوا يتمنّون كتابة هذا الكتاب ؟

أهم النسّاخ، الأشباح غير المرئيين الذين كلّفهم الملك شهريار بتدوين حكايات شهرزاد ؟ إذا اعتمدنا على ما تنقله العديد من الطبعات، فإنّهم أنجزوا بالفعل هذا العمل. لكن هذا الأمر يبدو غير معقول : كيف لهم أن يؤدّوا مثل هذا الصّنيع الباهر، أن ينجزوا الكتاب المأمور به، بينما هم لم يكونوا في عداد المستمعين لشهرزاد ؟

بالمقابل، إذا تركنا جانبا عالم التّخييل، قد يكون المقصود كتبة من طينة أخرى، جيش من الرّواة، أجيال من الجمّاعة والنسّاخ الذين يعتزّون جميعهم بأن لم يتركوا اسما. والحال أنّ القرّاء لا ينشغلون بتاتا بمعرفة هويّتهم، لا يتساءلون من كتب **الليالي**، والمؤلِّف الوحيد الذي يمكن، إذا اقتضى الأمر، أن يخطر على بالهم هو شهرزاد. غير أنّ هذا التّخمين لا يستقيم بدوره : كيف لمخلوق من

مخلوقات الليالي، طيف خيال، أن تكون محرّرة الكتاب المخطوط أو المطبوع الذي نحمله بين أيدينا ؟

سيُقال إنّ العرب هم من ودّوا أن يكونوا مؤلّفيه. لكن، **إجمالا**، ألم يفعلوا ذلك ؟ ألم **يكتبوه** ؟ يمكنهم التأسّف على كونهم في العصور التي ولّت لم يستحسنوه بمقدار كاف. وجدوه على ما يظهر مهلهلا سطحيا. مع ذلك، يمكن افتراض أنّهم تظاهروا بتبخيس قيمته حتى لا يستسلموا لغوايته. إذا كان قرّاء اليوم مسحورين به، فلماذا لم يكن في إمكان قراء الأمس أن يكونوا كذلك، هم الذين أحبّوا نقله ومضاعفة نُسَخه، يدلّ على ذلك العدد الفائق من المخطوطات التي وصلتنا[38] ؟ سار كلّ شيء، مع ذلك، كما لو أنّهم لم يكونوا في مستوى إبداعهم. كانوا أبعد من أن يتخيّلوا - كيف لهم إلى ذلك سبيلا ؟ - أنّهم، مع **ألف ليلة وليلة**، ألّفوا، في نهاية المطاف، أفضل كتاب لهم. منذ ثلاثة قرون، وهو يحافظ حقّا على هذه الصّفة.

في نظر الأوروبيين على أقلّ تقدير. أهم - أطياف حلمي - من تلفّظوا بالجملة التي احتفظتُ بها عند اليقظة ؟ يمكن افتراض أنّهم، وقد افتقدوا نمط الثقافة التي جعلت **الليالي** ممكنة الوجود، كانوا عاجزين أو غير مهتمّين **بتخيّلها**، بمعنى الذّهاب أبعد من ذواتهم. أهذا هو السّبب في كونهم أغفلوا، في حلمي، التحدّث عن كتاب كان بودّهم أن يكونوا قد كتبوه ؟

الأكيد أنّه مثّل بالنّسبة إليهم كشفا مثيرا للدّهشة بعد ترجمته من قبل أنطوان غالان بداية القرن الثامن عشر. لم يكن في مقدورهم اكتشافه في وقت مبكّر، غير أنّهم تداركوا ذلك منذئذ، وحذا حذوهم ما لا يحصى من القرّاء عبر العالم بأسره. كم من سرود تحيل إليه ! وما لا عدّ له من الكتّاب يعتبرون الكتابة كالتحام جسدي مع حكايات شهرزاد. مضى زمن كانت تتمّ فيه الإحالة في مفتتح أنشودة، ملحمة، كتاب، على ربّة الإلهام : «غنّي لي يا ربّة الشعر عن

38. أبو بكر الشرايبي، **ألف ليلة وليلة : تاريخ النص وتقسيم الحكايات** (بالفرنسية)، ص. 17 - 18.

غضبة أخيليوس»؛ «خبّرني يا ربّة الإلهام عن بطل الألف حيلة»... بدأ مع أنطوان غالان زمان تناسى فيه الروّاة بنت زيوس وتعوّدوا على وضع قولهم تحت رعاية شهرزاد. لا نتصوّر إلاّ بصعوبة الأجيال القادمة من دون مصاحبة لكتاب **الليالي**. ما فتئ يُقرَأ : يحلم ستاندال أن ينساه حتى يستأنف قراءته بنفس متعة القراءة الأولى، والسّارد البروستي يقرأه «من دون انقطاع». من جهته، وفي ترجمة غالان، يشعر الملك شهريار بالقلق بعد أن أصغى إلى حكاية علاء الدين : يخشى أن يأتي يوم أو بالأحرى ليلة لا يعود لشهرزاد فيها ما تحكيه؛ تطمئنه مع ذلك جازمة أنّ حكاياتها لا تنضب[39] . ثمّة من هذا الجانب وذاك إحساس شديد بالخطر من أن تفقد السّاردة الحياة، والمستمع الحكايات.

يتواصل سحر **الليالي** ولا شيء يدعو لتوقّع أن ينتهي ذلك يوما. تعود هذه المزيّة جزئيا إلى الكلمات المجنّحة للمترجمين. أيكونون هم أطياف حلمي ؟ كلّ مترجم، بحكم مزاجه أو بخضوعه لإرغامات عصره، ركّز اهتمامه على واحد من أوجه الكتاب المتعدّدة. عديد هم من **صحّحوه** حتى يضمنوا انتقاله إلى فضاء آخر لم يكن مستعدّا تماما لاستقباله كما هو. لكن، أيوجد **كما هو** ؟ أليس هو بالأحرى كموقع أركيولوجي تظهر فيه للعيان، ومع توالي الحفر، آثار وآثار ؟

المثل العربي القديم الذي يقول إنّ القاصّ لا يحبّ القاصّ ينطبق تماما على مترجمي **الليالي**، كلّ واحد منهم يشتغل ضدّ سابقه. لم يكن ريشارد بورتون يرغب، بحسب أقوال بورخيس، بأقلّ من محو إدوارد لِين[40] . ضمن هذه الشروط، يسعى المترجم جاهدا إلى الاستئثار بالكتاب، يطمح أن يضع عليه علامته الشّخصية، أن يمنحه طابعا منقطع النّظير، أن يكون مؤلِّفَه. إذا كان الكتاب الأصلي مجهول المؤلّف بصورة لا تُعوّض، فإنّ المترجمين محدّدو الهوية تماما ومعروفون، والمفارقة أنّ مسألة المؤلّف لا تطرح إلاّ بصددهم. ألا نقول

39. إڤانجيليا ستيد، **حكايات الليلة الثانية بعد الألف** (بالفرنسية)، ص. 11.
40. بورخيس، «مترجمو ألف ليلة وليلة»، ضمن **الأعمال الكاملة** (الترجمة الفرنسية)، الجزء الأول، ص. 417.

ليالي أنطوان غالان، ليالي جوزيف شارل ماردروس، ليالي روني خوام، ليالي إدوارد وليام لين، ليالي ريشارد بورتون، ليالي رفائيل كانسينوس أسينس، ليالي فرنسيسكو غابرييلي، ليالي إينّو ليتمان، ليالي سلفادور پينْيا... حين يقتنيها قارئ ما أو يباشر قراءتها، فإنّه يتوجّه عن قصد في كثير من الأَحيان نحو ترجمة ما، مع أنّه نادرا ما يحصل في العادة الانشغال بهوية المترجم الذي غالبا ما ينكمش في الظلّ. ولذلك فإنّ **ألف ليلة وليلة** من بين الكتب القليلة نسبيا التي تفرض اسم المترجم وتجعل منه محورا أساسيا، بل المحور الأساس.

ما يدلّ على ذلك الاستفسار الذي وجّهه پروست للكاتب لوسيان دودي (ابن ألفونس) : «هل سبق لي أن سألتك في أية ترجمة ينبغي عليّ أن أقرأ حكاية السندباد البحري، أفي ترجمة ماردروس أم في ترجمة غالان[41] ؟» لا أعلم ماذا كان جواب لوسيان دودي ولكن المسألة تطرح من جديد، وإن بصيغة مختلفة، في ثنايا رواية مارسيل پروست، **بحثا عن الزّمن الضّائع**. يتعلّق الأمر هذه المرّة، لا بحكاية السندباد فحسب، بل بكتاب **ألف ليلة وليلة** بكامله الذي يرد الحديث عنه بكثرة مذهلة في رواية پروست. طفولة السّارد، في إحدى جوانبها، ملفوفة بحكايات شهرزاد وبالمنافسة بين الترجمتين الفرنسيتين المتاحتين في ذلك الوقت، ترجمة غالان وترجمة ماردروس. تفضّل أمّ السّارد غالان ولا تنظر بعين الرّضا إلى ماردروس، ذلك أنّ غالان حذف الفقرات الجنسية من ترجمته، بينما ماردروس احتفظ بها كما ترد في الأصل، بل أضاف إليها أشياء من عنده. ومع ذلك فإنّ ما تجدر الإشارة إليه أنّ الأمّ، مع تحفّظها الصّريح، أهدت الترجمتين إلى ابنها، وبفعلها هذا فإنّها سمحت له ضمنيا أن يقرأ الترجمتين كلتيهما في النّهاية، أجابت بطريقتها الخاصّة عن السّؤال الموجه إلى لوسيان دودي : يجب قراءة الترجمتين ! اللاّفت للانتباه أنّ الأمّ، وليس الأب، وراء هذه القصّة، ومن باب الاستطراد قد لا نبالغ إذا ألمحنا أنّ لأمّ السّارد الپروستي صفات تقرّبها من شهرزاد. باختيارنا هذه الترجمة أو تلك، نتورّط بالضّرورة في قضية خلافية،

41. ذكرته دومينيك جوليان في پروست ونماذجه (بالفرنسية)، ص. 163.

في تنازع. كلّ قارئ **ألف ليلة وليلة** يطرح على نفسه سؤال مارسيل پروست، إذ يجد نفسه مضطرّا للاختيار بين الترجمات المتاحة وما أكثرها، وضمن اللغة نفسها.

ينعت بلزاك **الكوميديا الإنسانية** بـ«**ألف ليلة وليلة** الغرب». وتشير الكلمات الأولى في رواية پروست، كما يعلم الجميع، إلى الليل : «لمدة طويلة تعوّدت أن أنام باكرا»؛ أمّا الكلمات الأخيرة فهي مناشدة وتوسّل إلى **الليالي**، فالسّارد، متشبّها بشهرزاد، يتوق إلى مصير مماثل : «إذا ما انكببت على عملي، فلن يكون إلاّ ليلا، لكن تلزمني ليال عديدة، ربّما مائة، ربّما ألف. وعليّ أن أعيش في قلق لعدم علمي إذا ما كان سيّد قدَري، الأقل تسامحا من الملك شهريار، سيرجئ عقوبة إعدامي وسيسمح لي باستئناف ما بقي من العمل في الليلة المقبلة». ستكون **الليالي** مع مذكّرات سان سيمون هما نموذجَي الكتاب الذي يطمح إلى تأليفه. أمّا جورج پيريك فيضع نفسه أيضا، معلّقا على **الحياة طريقة استعمال**، في كنف راوية الليل : «كان لديّ إحساس أنّي أكتب **ألف ليلة وليلة** التي هي أيضا واحدة من نماذجي ــ لكنّ في الأمر ادّعاء بالتّأكيد[42]». ادعاء مضاعف إذا أمكن القول : تجاه شهرزاد وتجاه پروست...

الكِتاب الذي يودّون كتابته... ليس نسخة، ليس صورة منعكسة لـِ**الليالي**، إنّما هو كتاب مختلف[43]. بسبب أنّه، كما يؤكّد السّارد الپروستي بخصوص ما ينوي تأليفه،«لا يمكننا أن نقوم من جديد بما نحبّه إلاّ إن تخلّينا عنه. سيكون كتابا مطوّلا كـ**ألف ليلة وليلة** ربّما، لكنّه شيء مختلف». **الليالي**، بصورة ما، هي الكتاب الذي لم يكن يتمنّى كتابته، لم يكن ليحبّ كتابته. من الضّروري نسيانه لإعادة كتابته مرّة أخرى، لإعادة خلقه من جديد، بل لمجرّد الانخراط في الكتابة. مثلما هو شأن الشّاعر أبي نواس الذي كان مجبرا على نسيان ألف

42. ذكره جان لوك جولي في الكتاب الجماعي **ألف ليلة وليلة : من النص إلى الأسطورة**، أعمال ندوة، تنسيق جان لوك جولي وعبد الفتاح كيليطو (بالفرنسية)، 2005. ص. 265.
43. دومينيك جوليان، مرجع مذكور، ص. 21.

قصيدة قديمة حفظها عن ظهر قلب حتى يكون أهلا لنظم أشعاره الخصوصية. الفرادة، بهذا المعنى، هي نتاج الانفصال والنّسيان.

قبل أن يحلم الغرب بالهيمنة على الشرق بأزمان، فإنّ الشرق في إغفاءته ومجسّدا في الليالي غزا الغرب. اكتشف الأدب الأوروبي فجأة أنّ شيئا ما ينقصه، فاندمج بالشرق ووجد (استعاد ثانية ؟) نصفه. من هذه اللحظة فصاعدا ارتبط الغروب بالشروق. لنتذكّر أبياتا من الديوان الغربي ـ الشرقي لغوته :

«من يعرف نفسه والآخرين
يعترف هنا أيضا أن :
الشرق والغرب
لا يمكن بعدُ أن يفترقا.
وبودّي أن أهدهد نفسي
سعيدا بين هذين العالمين؛
وإذن فالتحرّك بين الشرق والغرب
هو الملك الأفضل[44]».

إنّه شأن اللّيل، ولكنّه أيضا شأن الشّمس، نور الشّرق، ظلمة الغرب. الليالي، وللمفارقة، مضيئة؛ يضمّ اللّيلُ النّهارَ إليه. ألا يبتدئ اليوم الجديد من قلب اللّيل، من منتصفه ؟ حينما يلتحم النّصفان، فإنّ العالم عندئذ تامّ أو إذا شئنا مُترع. إذا كانت شهرزاد قد أنقذت «بنات المسلمين»، فإنّ الغرب ساهم بقوّة في إنقاذ شهرزاد. الرّاوية في حاجة إلى المساعدة من الجميع حتى وإن كان عدد ممّن أسرعوا لنجدتها، سبق أن حكموا عليها بالموت. أن تُميت شهرزاد من أجل أن تنقذها، من أجل أن تبقيها على قيد الحياة !

44. جوته، **الديوان الشرقي للمؤلف الغربي**، ترجمة عبد الرحمان بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1980، ص. 339.

بيبليوغرافيا

باللغة العربية

ألف ليلة وليلة، بيروت، دار صادر.

ألف ليلة وليلة، تحقيق محسن مهدي، ليدن، 1984.

الثعالبي، **قصص الأنبياء**، المكتبة الشعبية للطباعة والنشر، بيروت، من دون تاريخ.

جمال الدين بن الشيخ، **ألف ليلة وليلة أو القول الأسير**، ترجمة محمد برادة، عثمان الميلودي، يوسف الأنطكي، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 1998.

جوته، **الديوان الشرقي للمؤلف الغربي**، ترجمة عبد الرحمان بدوي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، 1980.

خورخي لويس بورخيس، **الألف**، ترجمة محمد أبو العطا، القاهرة، دار شرقيات، 1998.

دانتي ألغيري، **الكوميديا الإلهية**، ترجمة كاظم جهاد، منشورات **اليونيسكو** والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان - بيروت، 2002.

عبد الفتاح كيليطو، **الأعمال**، الجزء الثاني، **الماضي حاضرا**، دار توبقال، 2015.

فراس السواح، **جلجامش، ملحمة الرافدين الخالدين**، دمشق، دار علاء الدين، 1996.

يان كوت، **شكسبير معاصرنا**، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، المؤسسة

العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، 1980.

بلغة أجنبية

1 ـ النصوص

- Balzac, Honoré de, *Eugénie Grandet*, introduction, notes et appendice critique par Pierre-Georges Castex, Paris, Garnier Frères, 1965.

- Borges, Jorge Luis, « Qu'adviendra-t-il du voyageur fatigué ?», poème en marge de *Le Chiffre*, in *Œuvres complètes*, éd. Jean-Pierre Bernès, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, vol. Π, p. 824– 823.

- Borges, Jorge Louis, « Les Deux qui rêvèrent », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, vol. I, p. 353-352.

- Davidescu, Nicolae, « La Mille et Deuxième Nuit », traduit du roumain par Évanghélia Stead, in *Contes de la mille et deuxième nuit*, Grenoble, Jérôme Million, 2011, p. 145 -143.

- Diderot, Denis, *Jacques le fataliste*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de poche, 1972.

- Homère, *L'Odyssée*, traduction de Médéric Dufour et Jeanne Raison, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

- *L'Épopée de Gilgameš : le grand homme qui ne voulait pas mourir*, traduit de l'acadien par Jean Bottéro, Paris, Gallimard, 1992.

- *Le Livre des Mille et Une Nuits*, traduction de Joseph-Charles Mardrus, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980.

- *Les Mille et Une Nuits*, traduction d'Antoine Galland, présentation par Jean-Paul Sermain et AboubakrChraibi, Paris, GF Flammarion, 2004.

- *Les Mille et Une Nuits*, traduction de Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

2 ـ الدراسات

- Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

- Bodi, Daniel, « *Les Mille et Une Nuits* et *L'Épopée de Gilgamesh* :

éléments de comparaison », in *Les Mille et Une Nuits en partage*, sous la direction d'Aboubakr Chraibi, Arles, Sindbad-Actes Sud, 2004, p. 411 -394.

- Borges, Jorge Luis, « Les traducteurs des Mille et Une Nuits », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, t.I, p. 436-416.

- Borges, Jorge Luis, « Les Mille et Une Nuits », conférence, in *Œuvres complètes*, t. II, p. 680 - 668.

- Cassin, Elena, *Le Semblable et le différent : symbolismes du pouvoir dans le Proche-Orient ancien*, Paris, La Découverte, 1987.

- Chraibi, Aboubakr (dir.), *Arabic manuscripts of The Thousand and One Nights : Presentation and Critical Editions of Four Noteworthy Texts, Observations on Some Osmani Translations*, Paris, Espacesetsignes, 2016.

- *Les Mille et Une Nuits : du texte au mythe*, colloque, coordination : Jean-Luc Joly et Abdelfattah Kilito, Publications de la Faculté des Lettres de Rabat, 2005.

- Jullien, Dominique, *Proust et ses modèles : les Mille et Une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon*, Paris, José Corti, 1989.

- Kilito, Abdelfattah, *L'Œil et l'aiguille : essais sur les Mille et Une Nuits*, Paris, La Découverte, 1992.

- Manguel, Alberto, *La Cité des mots*, traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 2009.

- Stead, Évanghélia, *Seconde Odyssée : Ulysse de Tennyson à Borges*, Grenoble, Jérôme Millon, 2009.

- Stead, Évanghélia, « Deux écrivains face au conte des deux rêveurs : "Le rêve du trésor", Jorge Luis Borges et Nicolae Davidescu dans le sillage des Nuits », in Aboubakr Chraibi et Carmen Ramirez (éd.), *Les Mille et Une Nuits et le récit oriental en Espagne et en Occident*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 254-229.

- Stead, Évanghélia, *Contes de la mille et deuxième nuit*, Grenoble, Jérôme Millon, 2011.

- Todorov, Tzvetan, « Les hommes-récits», in *Poétique de la prose*,

Paris, Seuil, 1971, p. 91-78.

- Vernant, Jean-Pierre, « Le refus d'Ulysse », *Le Temps de la réflexion*, Paris, Gallimard, 1982.

- Warner, Marina, *Stranger Magic : Charmed States and The Arabian Nights*, London, Vintage, 2011.

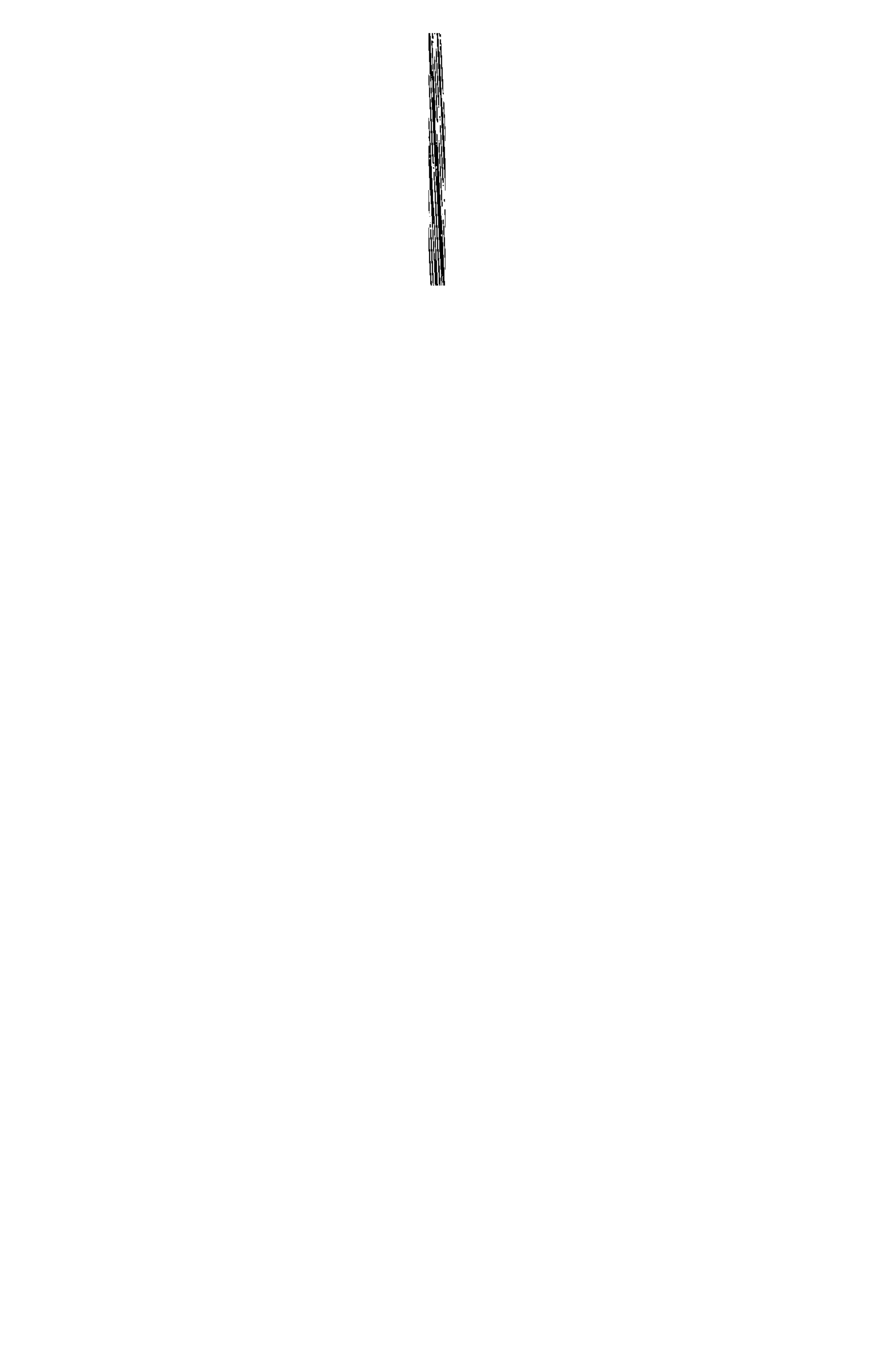
ملحق

بينيدكت لوتيلي

مكتبة شهرزاد : بحث عن القراءات القاتلة*

ترجمة إسماعيل أزيات

*. Bénédicte Letellier, « La bibliothèque de Shéhérazade : enquête sur les lectures assassines», dans *Fabula-LhT*, n° 13. « La Bibliothèque des textes fantômes », dir. Laure Depretto et Marc Escola, en ligne, 2014. www.fabula.org/lht/13/letellier.html.



لو أنّ شهرزاد لم تتعرّض لطغيان الملك شهريار، لما حدثت على الأرجح جرائم، ولربما ظلّت مكتبتها سليمة بعيدة عن الأيادي. لكن الكتب التي غذت ذهنها الفتيّ ربما لم تكن لتصل إلى العالمية. منذ تلك الحكاية الشّائنة، حكاية ملك ألحقت به زوجته العار، يمكن أن نلاحظ أنّ الأدب يزدهر بأن يتغذى على قراءات قاتلة. يسعى بورخيس وكيليطو إلى معرفة كيف تُمَثِّل هذه القراءات رهانا حيويا بالنسبة للأدب. ماذا يجري عبر هذا الكلام الموقوف التنفيذ الذي، لكي ينجُو، يتحتّم عليه أن يَقتُل ؟ باختصار، لماذا لم يتبقّ لنا إلاّ كتاب واحد من تلك المكتبة المفقودة، كتاب **ألف ليلة وليلة** ؟ كتاب لانهائي، ذو نسخ عديدة، أتكون مكتبة شهرزاد مختصرة موجزة في صورة كتاب واحد ؟

النص المتشظّي **ألف ليلة وليلة** في الآن نفسه ناقص ومتضخّم، نص حاضر بصورة عظيمة في الوعي الجماعي وغائب جزئيا في الوعي الفردي، نص كوني لا يمكن أن ننسبه إلى مؤلف بعينه، كتاب مرعب؛ كيف الحديث عن هذا الكتاب الذي ليس في المقدور قراءته في كليّته ؟ اختار عبد الفتاح كيليطو أن يغامر في **الليالي** وفي واضحة النّهار. كتابه **أنبئوني بالرؤيا** (2010)، ذو النّوع الأدبي الملتبس، يقدّم نفسه ومن النظرة الأولى في إطار ما تسمّيه جوديث شلانجر بـ«ملحمة البحث والتقصّي» التي «تُدرِج الإشارة الجزئية الصغيرة ضمن نسيج

سردي تجد فيه الحساسية الفكرية مبتغاها[1].»

عند نهاية هذه الملحمة الموجزة، يظل التقصّي مفتوحا. يولّد اللّغز ألغازا أخرى تنتظر «قارئا واقعيا[2]»، قارئا «غامَر»، بحسب جان كلود گارسان، في قراءة **اللّيالي**. يشير تقصّي كيليطو إلى عدد من القرّاء الواقعيّين المتّهمين افتراضا بخيانة أو بجريمة قتل. يبين هؤلاء «القرّاء القتلة[3]» عن فضول حقيقي وعن اهتمام ملموس بـ **اللّيالي** التي، عند اتصالها بهم وبصورة مفارقة، تتحوّل وتنفلت من كلّ اتّساق. يكشف نموذج هؤلاء القرّاء عن مفارقة تَسم حتى تصرّف القارئ العقلاني، مفارقة قراءة ذكية، مقصورة على أوساط مثقّفة. إلى أيّ مدى يمكن لقارئ واقعي لا يكتفي بقراءة الحكايات بصورة سطحية ولغاية التسلية، أن يتمكن من النص من غير أن يقتله ومن غير أن يزيد من تفتته وتبعثره، بل أن يقاوم «ما وراء **اللّيالي**، ما لا ترويه **اللّيالي**[4]»، ويتمرد على هذا الشعور بالضياع والحرمان ؟

***

1 ـ «في داخل كلّ قارئ يغفو شهريار[5]»

في القسم الأول المعنون «قُرّاء قَتَلة» من أطروحة مكرّسة لِـ «الجنون الثاني لشهريار»، يشرف عليها كيليطو، وبعد تحليل لِـ «الليلة الثانية بعد الألف» لإدگار آلن پو، وأخرى لثيوفيل گوتيي، استخلص إسماعيل كَمْلُو، وإن ببعض التسرّع، وعلى غرار هذين القارئين الأكثر دموية من شهريار، واللذين، من دون تورّع أو تردّد، أماتا شهرزاد، أنّ كلّ قارئ هو ملك طاغية يجهل أنّه كذلك.

لما يئست شهرزاد من إيجاد حكاية ترويها في الليلة الثانية بعد الألف،

1. Judith Schlanger, *Présence des œuvres perdues*, Paris, Hermann, 2010, p. 44.

2. Jean-Claude Garcin, *Pour une lecture historique* des Mille et Une Nuits, Arles, Actes Sud, 2013, p. 626.

3. عبد الفتاح كيليطو، أنبئوني بالرؤيا، ضمن **الأعمال**، الجزء الخامس، مرايا، دار توبقال، 2015، ص. 263.

4. نفسه، ص. 249.

5. نفسه، ص. 263.

جاءت عند ثيوفيل گوتيي، تبحث عن حكاية جديدة لترضية شهريار وإنقاذ حياتها، فأفهمها گوتيي ببرودة أنّه يجتاز نفس الحالة :

ــ سلطانك شهريار، مسكينتي شهرزاد، يشبه بصورة فظيعة جمهورنا؛ عندما نكفّ يوما عن تسليته، لا يقطع لنا رأسنا، لكنه ينسانا، وهذا ليس بأقلّ قسوة[6] .

بيد أنّه لن يطيل انتظارها ويملي عليها حكاية. في هذه اللحظة بالذات، لا يمكننا أن نرد تأليف الليالي إلى شهرزاد. تصير الرّاوية الملغزة ناسخة، مترجمة، وبهذا الصّنيع تفقد موقعها. تحظى الحكاية الثانية بعد الألف باسم مؤلّف جديد : ثيوفيل گوتيي. هكذا يضيف گوتيي لمكتبة شهرزاد حكاية غربية من القرن التاسع عشر تتميّز عن جميع الحكايات الأخرى بأبوّته الصّريحة بل المؤكّدة لها. بعبارة أخرى، بتحديثه فهرس هذه المكتبة التي يظل القسم الأكبر من نصوصها، رغم ذلك، صعب المنال، يضع گوتيي من جديد تاريخ الحكايات العربية في مواجهة منظومة من آليات التعرف قائمة على نزعة اسمية. لما انقطعت عنه أخبار الرّاوية المشرقية، أخذ يفترض «أنّ شهريار قد سخط من تلك الحكاية وأمر نهائيا بقطع رأس السلطانة المسكينة». غير أنّ هذه النّهاية مريبة بل غير محتملة : كيف الاعتقاد أنّ امرأة فطنة واسعة الاطّلاع كشهرزاد التي تعرف جيّدا أهواء مستمعها، تجازف، عند نهاية الليلة الأولى بعد الألف، بسرد حكاية قد توقف فتنة اللّيالي وتوقظ من جديد رغبة الانتقام عند السّلطان ؟ ألم تكن ذات دهاء كما يشير إلى ذلك إدگار آلان پو ؟ هل التقى گوتيي فعلا بشهرزاد ؟ كيف إذن لا يُرتاب أن يكون گوتيي واحدا من القرّاء الذين بالكاد غامروا بقراءة اللّيالي في مجموعها ؟ ماذا كانت حوافزه القاتلة ؟ لماذا إماتة الرّاوية وإضافة ليلة أخرى إلى مكتبتها ؟

6. Théophile Gautier, « La mille et deuxième nuit », *Œuvres* de Théophile Gautier, A. Lemerre, 1897, p. 355.

من الممكن أن نرى هنا مثالا جيّدا لـ «ما ينتُج عن النّقص من أثر جانبي [:] ما ليس كاملا يتكلّم والقصور يثرثر[7]»، وأن نفسّر هذا اللّغز بملاحظة أنّ إعادة كتابة الحكايات العربية تعوّض عبر التّخييل غياب خاتمة **اللّيالي** أو ضياعها. تنتمي حكاية گوتيي إلى ما تنعته جوديث شلانجر بـ «الأسطوري[8]». بيد أنّ هذا المثال المذكور في أطروحة كَمْلو، ليس موجّها لتوضيح «التجربة الفكرية أو الحساسية الفكرية للافتقاد[9]»، بقدر ما يتوخّى مساءلة التصرّف المتعذّر علاجه للقرّاء القتلة. إعادة الكتابة هذه، كما هو الحال في كلّ النّسخ الأخرى التي تقترح خاتمة، تنمُّ قبل كلّ شيء عن خطيئة الغرور. لا نهاية مقترحة قد تكون «جديرة بالمُفتَتَح[10]» في عيون هؤلاء القرّاء. وفي العمق، وبحسب كملو، فإن القراء القتلة مطوّقون بادّعاء عالم ونرجِسي يدفعهم إلى طمس اسم، إلى محو جزء من النص حُكم عليه بأنّه غير مُرض بل غير محتمل. يبدو كيليطو أكثر تحفّظا من طالبه. هذا التّفسير غير مقبول في سياق الآداب العربية. لم يكن اهتمام المثقفين العرب بذلك القدر من الحماس. فهذا الكتاب، كما يرى، «لا يخضع للمبادئ المؤسّسة للنّصوص الكلاسيكية[11]». وعلى الرّغم من أن نجاحه في الغرب أثّر بقوّة في تلقّي العرب له بدءا من القرن العشرين، و«أنّ العرب، منذ ذلك الحين، تداركوا ذلك الإهمال[12]»، فإن **اللّيالي** كانت، لأكثر من عشرة قرون، مملة وتقريبا منسية. وهكذا فإنّ القرّاء العرب قد يكونون بالأحرى مسؤولين عن «عمى جماعي». بصفة عامة «قاطعها الأدباء وضربوا صفحا عنها[13]». وفي المجمل، يلزم القول بالأولى إنّ قارئ **اللّيالي**، سواء أكان مهذارا أم أخرس، يتستّر على الضياع ويعطيه معنى. يمكنه، والحالة

---

7. Judith Schlanger, p. 69.

8. نفسه، ص. 41.

9. نفسه، ص. 11.

10. عبد الفتاح كيليطو، **أنبئوني بالرؤيا**، ص. 263.

11. عبد الفتاح كيليطو، **الأدب والارتياب**، ضمن **حالو الحكاية**، الأعمال، الجزء الرابع، دار توبقال، 2015، ص. 212.

12. نفسه، ص. 215 .

13. نفسه، ص. 214.

هذه، الحديث عن هذا الكتاب بكلّ حرية، بطريقته الخاصة وبدون تردد. هذا هو السّبب الذي يجعل السّؤال المتكرّر بل المستحوذ في كتاب كيليطو يأخذ الصيغة التالية : «لا يمكن الحديث بتاتا عن اللّيالي دون تدليس، وتحريف، وخيانة [14]؟».
هل القرّاء الواقعيّون لـالليالي بالضرورة قتلة مهما كانت دوافعهم ؟ يمكن التسليم بهذا إذا أقررنا أنَّ النموذج الأوّل لقارئ اللّيالي هو شهرزاد نفسها.

في «حكاية شهرزاد الثانية بعد الألف» لإدگار آلان پو، لم يتم خلع شهرزاد من مكانتها كسلطانة راوية. بل على العكس، أظهرها پو على حقيقتها بفضل مؤلَّف أمريكي من الغريب أنّه غير معروف إلاّ على نطاق ضيّق، *Tellmenow Isitsoornot*. إنها أيضا قارئة نهمة، وقد تكون اطلعت قبل الأوان على ماكياڤيلي (الذي يجب أن نعتبره من الآن فصاعدا ضمن كتب مكتبتها) قبل أن تلتقي بشهريار وتتزوّجه. وهكذا يكون قد تُنوسي ماكياڤيلي أكثر من سبعة قرون. هل قامت شهرزاد بمحو هذا الاسم من فهرَس مكتبتها لكي تتجنّب أيّة ريبة من قبل شهريار، زوجها وقارئها ؟ هل كانت مدفوعة بادّعاءِ عالِمٍ ونرجسي يتجسّد حتى في التّحدّي الذي تفرضه على نفسها في مواجهة شهريار ؟ يسمح پو بالاعتقاد بأنّ ابنة الوزير، من دون شك، واحدة من أعظم السياسيات المطلّعات على عالم الطّغيان. إذا لم تكن تقطع رؤوس المؤلّفين، كما يقول گوتيي، فإنّها تفعل الأسوأ، تحكم عليهم بالنّسيان، ليس بسبب خيبة أمل وإنّما بسبب طموح. في شهرزاد قد يرقد حقّا شهريار بعينه. إلى غاية هذا اليوم، لم تُنجَز أيّة دراسة حول تأثير الأمير لماكياڤيلي على **ألف ليلة وليلة**. كيف أمكنها أن تقرأ كتابا لم يكن مترجما إلى اللغة العربية ؟ سيكون مما يبعث على الدّهشة أن إعادة تركيب النصوص العربية وكتابتها من جديد تظلان مطبوعتين برؤية سياسية وأخلاقية في معظمها. وبالفعل، توضّح أبحاث جان كلود گارسان التاريخية المنشورة مؤخّرا أن مؤلِّف القرن الخامس

14. عبد الفتاح كيليطو، أنبئوني بالرؤيا، ص. 261.

عشر[15] ومؤلّف طبعة بولاق كانت لهما بالتأكيد دوافع ذات شأن عام في إعادة تركيب وإعادة كتابة **اللّيالي**. أفضل مثال هو الحكاية ـ الإطار التي تبرز الفظاعة المتولّدة عن مصلحة شخصية والتي نتجت عنها آفة عظمى. يقرّر شهريار، محبطا من تصرّفات النّساء وخيانتهنّ، ألا يتّخذ له زوجة إلا لليلة واحدة ثمّ يقتلها في الصّباح. «لا يجب على الأمير، بحسب ماكياڤيلي، أن يجفل أبدا من ممارسة [...] العنف حين يتعلّق الأمر بالاحتفاظ برعاياه متآزين وأوفياء[16]». ينتهك شهريار، إذا ما أخذنا كلمات ماكياڤيلي، «ممتلكات رعاياه وشرف نسائهم»، مما قد يجعله يُخشى، لا أن يُمقت، لأنّ شهريار يقتل ولم يقرّر القتل إلاّ انطلاقا من «سبب جليّ» يبرّر «هذا العمل شديد القسوة[17].»

تبدو هذه الاستعادة العربية للحكايات لفائدة ما هو سياسي ثابتة في تكوين هذا الكتاب. وعلى شاكلة الأمثال الهندية المجمّعة في **كليلة ودمنة**، تخفي الحكايات رسالة في السياسة وفي الأخلاقيات حول فنّ الحكم (والتحكم في النفس) الموجّه للسلطان. كيف لا نشتبه في كون شهرزاد خمّنت محتوى كتاب **الأمير** لماكياڤيلي وحاولت خلال **ألف ليلة وليلة** أن تروي جنون الأمراء أو الملوك الطّغاة حتى يستبصر شهريار تماما وتكون قراراته صائبة ؟

2 ـ «أنبئوني بالرؤيا»

خلال قراءته لأطروحة كملو، يصل الأمر بكيليطو إلى وضع السؤال من زاوية تاريخية وعقلانية : «كيف يمكن كشف محتوى كتاب لم نقرأه ونجهل عنوانه ومؤلّفه[18] ؟» إنّه نفس الهاجس المتعلّق بأبوّة الكتاب، هاجس يعود إلى الظّهور في هذا السّؤال ويجسّد موقف الباحث الجاد الممتثل للتقاليد والمراعي للأمانة الفكرية. غير أن هذا ليس موقف كملو. فهذا الطالب في الدكتوراه يبدو مشبعا كلّيا بالحديث الأسطوري لـِ **الليالي** الذي يقترح حلاّ للغز من خلال «حكاية

15. هو صاحب أقدم مخطوط وصلنا لِـ اللّيالي، ولقد قام محسن مهدي بتحقيقه. (المترجم).
16. Machiavel, *Le Prince et autres textes*, éd. Jean-Marie Tremblay, 2007, p. 66.
17. نفسه، ص. 67.
18. عبد الفتاح كيليطو، **أنبئوني بالرؤيا**، ص. 265.

عطّاف». يلزم أن نذكّر هنا باختصار بحبكتها : في ليلة لم يجد النّوم إلى عيني الخليفة هارون الرّشيد سبيلا، فأوصاه وزيره جعفر بقراءة كتاب. أثناء قراءته لكتاب قديم فتحه مصادفة، شرع هارون الرّشيد فجأة في الضّحك ثمّ في البكاء. أراد جعفر معرفة السّبب والتمس من الخليفة أن يفسّر له ما الذي جعله يضحك ثمّ يبكي على هذا النّحو. غضب الخليفة من هذا الفضول، وتوعّده بقطع رأسه إذا لم يعثر على من يوضّح له ذلك ويخمّن كلّ محتوى الكتاب. يئس جعفر واقتنع بأنّ هذا التّحدّي من المتعذّر رفعه، فغادر المدينة مبعدا نفسه إلى دمشق حيث تعرّف على عطّاف، الرجل الكريم. وحين عاد إلى بغداد، كان الخليفة قد نسي كلّ شيء وهو في غمرة السعادة بلقاء وزيره. لا يوجد في الأدب، بحسب كملو، إلاّ مشهد مماثل وحيد : «في التوراة، عند بداية سِفْر دانيال، لمّا اختبر الملك نبوخذ نصّر الكهّان حيث أمرهم لا بتأويل حلمه، بل كشف محتواه[19]».

تشابه مربك ومزعج يسمح بالاعتقاد بوجود نسخة من التوراة في مكتبة شهرزاد، أو على الأقل أنها تعرف مضمونها دون أن تكون قد قرأتها. ففي العمق، توجد شهرزاد في وضعية مماثلة لوضعية جعفر ووضعية الكهّان : ما أنقذها من الخطر المتهدّد ليس طريقتها في الحكي، ولا فحوى الحكايات في حدّ ذاتها، بقدر حذقها وبراعتها خلال **ألف ليلة وليلة** في تخمين الكتب التي لم تتمكّن من قراءتها. أكانت تمتلك حقا مكتبة ؟ إذا ما صدّقنا الراوي الدّمشقي، فأمر مدهش أن يأمر شهريار النسّاخ بكتابة حكايات شهرزاد ويتهدّدهم بالقتل إذا ما أغفلوا أدنى تفصيل. يتساءل كملو : «لماذا لم يكلّف الملك شهرزاد بمهمّة تدوين الحكايات، هي الموصوفة منذ البداية بأنّها أديبة وتمتلك ألف كتاب [...]. جاء ذكر مكتبات أدباء، ورجال دولة، خلفاء ووزراء، لكن هل جاء أبدا وصف لكتب امرأة ؟ هذه واقعة جديرة بالاهتمام، ويزيد من أهمية مكتبة شهرزاد، أنّها الفريدة من نوعها. كتبها الألف، المذكورة بإيجاز في مطلع **الليالي**، جديرة بأن نهتمّ بها من قريب. لماذا لم يرد ذكرها بعد ذلك ؟ ونَهى وحده الذي

19. نفسه، ص. 265.

لم يضرب صفحا عنها[20] ؟»

تضيف الرواية الشفوية للراوي نَهى، واسمه جناس مقلوب للرّاوي السوري حَنّا [دياب] الذي إليه يحيل غالان : «أحضرت [شهرزاد] الألف كتاب التي خلّفتها في بيت أبيها. ثمّ استأذنت على الملك، وقالت مشيرة إلى الكتب : «ما رويته من حكايات، أيّها الملك السّعيد، مكتوبة سلفا ولا تنتظر إلاّ صوتا لإحيائها. لا فائدة إذن من إعادة كتابتها، هي جميعها في هذه المُصنّفات[21]».

ختم كملو بالقول : «الكتاب المراد كتابته مكتوب سلفا». ألن تغدو مكتبة شهرزاد متاحة فقط للقراء القادرين على تخمين كلّ الكتب التي تحتوي عليها ؟ من المغري اعتبار الأمر هنا مجرّد هذيان صرف. ذلك أنّ أطروحة الطالب الشّاب، وكما أحسّ بذلك بقوة أعضاء لجنة المناقشة، تنشر البلبلة. «أطروحة قائمة على مخادعة[22] !». أطروحة تعمل كما لو أنها بحث علمي رصين وتخفي في الحقيقة حكاية ليلة ثانية بعد الألف. إن هذا، بالنسبة لأعضاء اللجنة[23]، «عدم احترام للنزاهة العلمية». تطرح الأطروحة إذن، ومن باب أوْلى، مسألة صيغة وجود النّصوص. فلقد برهنت «أن ليس جديرا بتأويل عمل أدبي، اللّيالي في هذه الحالة، إلاّ القادر على كتابته[24]». لا يتعلق الأمر بإعادة كتابة، وإنّما بتّخمين، و«إحياء جديد». ماذا يلزم إذن أن نفهم من «حكاية سبقت كتابتها ؟» لماذا لا تُحال هذه الحكايات على أسماء مؤلّفيها ؟ فهل للكتابة من معنى إذا لم نفترض مفهوم المؤلف وراء نص بعينه، هل لإعادة الكتابة من معنى ؟ استعادة هذه النّصوص من قبل النّساخ تشكّل منتخبات من حكايات أقحمتها الحكاية الإطار التي تبرّر فعل التّجميع. أيّا كانت النّسخة من اللّيالي، فإنّ الخيال هو على الدّوام ما يوضّح الكتاب المادي ويسوّغه. من المرجح أنّ

20. نفسه، ص. 268.
21. نفسه.
22. نفسه، ص. 259.
23. نفسه، ص. 296.
24. نفسه، ص. 295.

كيليطو، باستحضاره لهذه الأطروحة، كان قصده بالأساس أن يسائل الليالي في ماديتها.

3 ـ سحر اللّيالي

لتفسير الوجود المتّسم بالمفارقة لهذه الحكايات ولمكتبة شهرزاد، يجب الوعي بالفكر الذي أوجد هذا الالتباس. يمكن أن تفيدنا في ذلك تأمّلات جوديث شلانجر. ففي رأيها إن الأعمال الأدبية تَمْثُل في الواقع الفعلي أو في سراديب الذاكرة. اختفاؤها ليس إلاّ علامة على درجة من الحضور المادي و / أو الذهني في ثقافة معيّنة. «غياب مادي وحضور ذهني ضئيل، أو حضور مادي ضئيل وغياب ذهني، في الحالتين، ما ضاع يحافظ على قدر من الاحتمال يمكنه أن يتحقّق ثانية ذات يوم ــ أو لا يتحقّق أبدا[25]». تبعا للفكرة المصوغة على هذا النّحو، فإنّ حكايات اللّيالي توضّح حالة «الاختفاء غير التّام[26]» الذي يترك مع ذلك أثرا في الذاكرة، ويشكّل ضربا من إمكان أو احتمال. يمكن أن يسمح تحليل اللّيالي بحسب هذا التّدليل باستنتاج أنّ الاختفاء الفكري، أو الغياب المادي، أو المحو، أو النّسيان لبعض الحكايات في مجموعها أو لجزء منها، يجد تعويضا له في كسب نصوص حكائية وربحها. تعود النّصوص الأشباح من جديد عبر المتخيّل، ردّة فعل تترجم في أغلب الأحيان شعورا بالانزعاج إزاء ما غاب وتوارى. إنّ «ثقافة اللّيالي»، حسب تعبير المؤرّخ جان كلود گرسان، هي بشكل ما حكاية هذا الانزعاج. على الرغم من أنّ گالان، القارئ الغربي الأول، أمكنه في البداية أن يكون مفتونا بجدّة وغرابة هذا الأدب، وأن يرى فيه غنى وتجربة فكرية للقرّاء الفرنسيين، فإنه عبّر بعد ذلك عن نوع من الحرج حين علم أنّ الحكايات السّبع التي أتى على ترجمتها تنتمي إلى كتاب أكثر شساعة. «هذا الاكتشاف، كما أسرّ للماركيزة d'O، أجبرني على إرجاء القيام بهذه الطباعة وبذل كلّ عنايتي من أجل استعادة الكتاب[27]». حرج ثقافي يلهب الفضول، موضوعة

25. Judith Schlanger, p. 12.

26. نفسه، ص. 11.

27. Antoine Galland, *Les Mille et Une Nuits*, Paris, Flammarion, 2004, p. 20.

متكرّرة في اللّيالي، ويثير الرّغبة في امتلاك هذه المرويات، لكنّه يمنع من ولوج سحر الحكايات بصفة تامة.

وفعلا، فإنّ شهرزاد، كباقي قرّاء اللّيالي، متّهمة بجنحة الاستيلاء، بل بالقتل، فقط بالنظر إلى تحديد للأدب في عمقه، ذلك التحديد الذي يتبناه أعضاء لجنة مناقشة أطروحة كملو جميعُهم. وبالإضافة إلى ذلك، فإنّ ثقافة **اللّيالي** لا تتخذ معناها إلاّ شريطة الاعتقاد بأنّ القارئ منفصل عن الواقع الفعلي، أي عن الكتاب؛ الأمر الذي يولّد رغبته في امتلاك ما يعوزه من خلال الاستعادة التي قد تكون إعادة كتابة أو ترجمة. هذا التحديد للأدب، وهذه الفرضيات التي ينطلق منها الفكر تعطي أهمية كبرى «للتجربة الفكرية أو للحساسية الثقافية لِما ضاع وفُقد»، لأنّهما يفترضان نوعا من أخلاقيات القارئ. ولذلك فإنّ التّقدير العالمي لـ **اللّيالي** يمكن أن يُقرأ كمقاومة مدهشة للزّوال والاندثار. وبالمثل، فإنّ المكتبة تتحدّد حينئذ كحيّز يرفض ويدرأ التّلف، إنها «ضريح» حقيقي كما يقول كيليطو. لكنّ مكتبة شهرزاد هي من نظام مختلف تماما. لم تتشكّل كردّة فعل للشعور بما ضاع وفقد. لكن، هل حدث اختفاء لـِ **الليالي** ؟ يظل الأمر متعلّقا بكيفية تصوّر الأدب وكيفية استعمال مكتبة شهرزاد.

يجب التّذكير أنّ «حكاية عطّاف»، في ترجمة ماردروس، تحمل عنوان «حكاية الكتاب السحري[28]». وبالمثل، فإنّ الحكايات التي أنصت إليها شهريار هي أيضا مسحورة كالكتاب الذي قرأه هارون الرّشيد. يتوجّه المضمون، في الحالتين، إلى المصابين بالأرق، ويعزز فقدان الذاكرة أو إبطال العقوبة. وحتى إذا لم يحدث السّحر معجزة علاجية كما يزعم كملو موضّحا الجنون الثاني لشهريار، فإنّ السّحر يسري في القوّة الخلاّقة التي ترقد في كلّ قارئ. وحينئذ تغدو مادية **الليالي** شكلا من الاشكال التي يتخذها وعي القارئ، وليس حضورا فعليا لنصوص توجد بمعزل عنه. لا يتعلّق الأمر بمجهود للذاكرة. كيف لنا أن

28. Charles Mardrus, *Les Mille et Une Nuits*, Paris, Robert Laffont, 2006, II, p. 751.

نتصوّر أنّ هذه الشابة الجسورة واسعة الحيلة كانت لها «ذاكرة عجيبة إلى حدّ أن لا شيء يضيع عندها من كلّ ما قرأته[29]»، إذا كانت الحكايات المعنية بالأمر تنتمي بالأحرى إلى ما يمكن تسميته بمكتبة جامعة، قد أُودع فيها كل ما يمكن كتابته وكل ما لا ينفك يُكتب، إنه ضرب من مكتبة بورخيسية ؟

في **أنبئوني بالرؤيا**، يرسم كيليطو مسارات محتملة للفهم، تقودنا واحدة منها بالضبط إلى بورخيس الذي يحدّد السّحر «كعلّة مغايرة[30]». يُعايَن السّحر بصورة ملحوظة في علائق التّشابه بين الحكايات والصّلات المجازية، بين مضمون الحكايات ووضعية القرّاء. كيفما كانت إعادة تركيب الحكايات وتجميعها، فإنّ كلّ نسخة تحافظ على هذا السّحر، كما لو أنّ الحكايات وقد أعيدت كتابتها وتنظيمها والزيادة فيها والحذف منها، قد أُعيد ترتيبها وجردها بشكل مختلف في مكتبة شهرزاد، حتى لا نقول في مكتبة كلّ قارئ. إن مادية **الليالي** تنقلنا إلى عالم سحري لأنّها تشكل وعي كلّ قارئ، في حالة ما إذا كان القارئ يقظا. تعيد **اللّيالي** القارئ إلى نفسه. وبالنتيجة، قد تكون المكتبة استعارة، ليس للذاكرة وإنّما لوعي القارئ. هذه المكتبة، الكائنة في أكثر الفضاءات عتمة، المُشيّدة في حلكة اللّيل، ليل اللاّوعي الذي يسود فيه الطّغيان، تكشف في نفس الآن درجة يقظة القارئ ووعيه. إنّ حكمة شهرزاد، وهي أعلى درجة من الوعي، تُظهر أنّ في مقدورها أن تخمّن الكتب التي لم تقرأها، وتبعا لنظام غاية في الدقة، أن تستعملها بأناة ضدّ طغيان ملكها.

إذا ما سلمنا بما يذهب اليه بورخيس، هل يبقى من المبرر قراءة هذا الكتاب ؟ ألا توجد كلّ المكتبة التي يتضمّنها فينا مسبقا ؟ «ليست **ألف ليلة وليلة** شيئا مضى وانقضى. إنّها كتاب شاسع، بحيث ليس من الضروري أن يكون قد قُرئ، لأنّه جزء لا يتجزأ من ذاكرتنا كما أنه ينتسب أيضا إلى تلك

---

29. Antoine Galland, p. 35.

30. Borges, « Les Mille et Une Nuits », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1999, II, p. 676.

اللّيلة [رقم 602 [31] ». ليلة مسحورة بامتياز لأنّها، من خلال علاقة مشابهة، تجعل المحكي ينحرف نحو حكاية لا نهاية لها. «اللّيلة 602، اللّيلة المسحورة من بين كلّ اللّيالي [...]، خلالها استمع الملك شهريار من فم الملكة شهرزاد إلى حكايته الشخصية[32] ». منذ 2002، نعرف بفضل أحمد أرارُو أنّ بورخيس لم يختلق هذه الحكاية وأنّه لا ينتسب إلى سلسلة القرّاء القتلة المسكونين بضرب من الانزعاج الفكري. تبيّن مقالة أحمد أرارو، «اللّيلة الثانية بعد الستّمائة[33]»، أنّ هذه اللّيلة توجد ببساطة عند بيرتون وعند أستاذ بورخيس كَنْسِنوس أسّينس. لكن، لايهمّ أن تكون النّصوص ذات مرجع وفي الإمكان الوصول إليها أم لا. القارئ هو الملك الوحيد في مملكة الأدب، إنّه بالضرورة وفي الآن نفسه قاتل وخالق. من ثمّ، لم تعد المكتبة تحدد كفضاء للذاكرة وللثقافة وتُرتاد من حيث هي كذلك، أو تحدد كبنك للمعطيات؛ إنّها عند كلّ قارئ قطعة من وعي ما هو موجود، بصورة دائمة، وما يظلّ في حاجة أن تتمّ إنارته وامتلاكه. على غرار «ذلك النّبيل» الذي بحسب بورخيس «لم يخرج أبدا من مكتبته» («التقرير الدّقيق الذي يروي حماساته [...] / حلم به هو وحده ولم يصدر عن ثربانتيس»)، يعرف بورخيس أنّ قدره مشابه له، وأنّه «دَفَن شيئا لا يموت، شيئا جوهريا في مكتبة الماضي هذه حيث [أمكنه] أن يقرأ حكاية النّبيل[34]».

لقد كان في مقدور بورخيس أن يقول الشيء نفسه عن مكتبة شهرزاد. بل إن المثال كان يمكن أن يكون أكثر ملاءمة إذ إنّ هذا النص الكبير ليس له مؤلّف وحيد ويخفي تنظيما لانهائيا شبيها بصورة السجّادة ضمن السجّادة. «**ألف ليلة وليلة**، كما يذكّر بورخيس، هي عمل آلاف الكتّاب[35]». كتاب لا يمكن تصنيفه ضمن أيّة مكتبة عادية. يجرد بورخيس، في دراسته عن **ألف ليلة وليلة**، جميع

31. نفسه، ص. 680.

32. Borges, « Quand la fiction vit dans la fiction », in *Œuvres complètes*, I, 1993, p. 1222.

33. Ahmed Ararou, « La six cent deuxième nuit », in *Variaciones Borges 14* (2000) p. 157- 173.

34. « Lecteurs », in *Œuvres complètes*, II, p. 92.

35. نفسه، ص. 673.

المؤلّفين، ويعتبر من ضمنهم المترجمين وكتّابا آخرين جديرين أيضا بالإعجاب كستيڤنسون، ساهموا إلى أبعد حدّ في كتابة هذا الكتاب الحيّ. «يمكننا تقريبا، يختم بورخيس، الحديث عن كتب عديدة تُسمّى **ألف ليلة وليلة** [...] كلّ واحد منها مختلف عن الآخر، لأنّ **ألف ليلة وليلة** تستمر في التّكاثر أوفي إعادة خلق نفسها[36]». ينطوي هذا الكتاب على مبدأين سحريين يشكّلانه هما : التّزامن وعدم الفصل. ليس هناك سوى مؤلف واحد بعينه، وسوى كتاب واحد، لكنهما في نفس الوقت يشكلان الشيء نفسه. هذا يعني، بكلّ بساطة، أن ليس هناك إلاّ قارئ واحد منهمك في كتابة هذا الكتاب الضمني. ماذا يفيد القتل والانتحال والتّدليس إذا كنّا نعلم أنّ الحقيقة ليست إلاّ صورة وإبداعا للذات ؟ ضمن هذا التفكير الذي يذكّر بالعالَم المثالي لـ Uqbar، «العالَم المرئي وَهْم [...]. المرايا والأبوّة ممقوتة لأنّها تضاعفه وتُشيعه[37]». إنّها تفصل فصلا ما أبدعه الفكر نفسه وتغدو دليلا لا معقولا على أنّ هذا لا يعود إلا إلى الفرد الذي يدّعي أنه مؤلفه. الضّياع الوحيد الحقيقي هو ضياع الوعي، ونسيان هوية هي مساواة. وفي واقع الأمر، وكما هو حال ذلك المهندس في السكك الحديدية «الذي كان يعاني من عدم الواقعية[38]»، فإن القارئ شبح، لاسيّما إذا ثابر على اتّباع سكّة التّفكير التي تسمح له بالاعتقاد بأنّ الزمان والمكان هما واقع خارجي وملموس، وأنّ المكتبة شاهدة على ذلك.

4ـ «رواة الخرافات اللّيليون[39]»

القارئ الشّبح هنا هو القارئ غير الواقعي الذي يعتبر الأدب تسلية، الأمر الذي يصرفه حرفيا عن نفسه ويضاعف من انفصاله عن الكتاب، الموضوع الوحيد الآخذ باهتمامه. إنّه، بحسب جان كلود گرسان، القارئ السّطحي. غير أنّ هذا القارئ هو أيضا القارئ المعاصر الذي يخفي انزعاجه بأن يبالغ في

36. نفسه، ص. 680.

37. « Tlön, Uqbar, orbis tertius », in *Œuvres complètes*, I, p. 453.

38. نفسه، ص. 655.

39. « Les Mille et Une Nuits », in *Œuvres complètes*, II, p. 674.

الإيمان بالعقلانية. قارئ فضولي، منظّر، نقدي، عالم كما يُقال، يقيّم موضوعيا على أحسن وجه المرايا والأبوّة حتى لا يضيع في الفَضاء الشاسع للخيال. هذا القارئ يلتجئ إلى المكتبات كي ينظّم قراءاته حسب معالم ثقافية قارة، وينتمي إلى مرتاديها الذين يجعلون كيليطو يشعر بالذنب : إنهم «جادّون، وقورون، يبدو عليهم أنّهم يؤدّون مهمّة، يدوّنون ملحوظات، يحكّون أعينهم، يمسحون نظّاراتهم، يتمطّون أحيانا متثائبين بارتياح من أنجز واجبه[40]». يخترعون ببيليوغرافيات تشكل الآثار التي يُخلِّفها تفقّدهم لرفوف أو فهارس أو خرائط طريق تنظّم أفكارهم. يهدف العمل النّظري لهؤلاء القرّاء العلماء، كما يوضح ذلك ميشيل شارل، إلى «التقدّم في معرفة الموضوع[41]». تتجسّد القراءة عندئذ في خطاب محترف ينقل «معرفة تجريبية[42]». معرفة ناقصة تستثير تقصّي المعلومات، حتى لا نقول البحث، وخبرة فكرية بالضياع تفسّرها وتسوّغها بالمقابل. غير أنّ التقدّم في معرفة الموضوع يتوقّف بشدة على وعي القارئ. والحال أنّ القارئ الشّبح يتخلّص من لاواقعيته ويسقطها على موضوعات ــ نصوص تتقلص موضوعيتها وحضورها الملموس بصفة متزايدة، نصوص ممكنة.

كتاب **أنبئوني بالرؤيا** لكيليطو رهان على القارئ الواقعي، قارئ ليس مستعدّا ليغامر في اللّيالي كما يُحدّد ذلك گرسان، لكنّه واع بظاهرة **ألف ليلة وليلة** ومؤهّل لتخمين الكتاب في كلّيته وفي مختلف تشعّباته. السّارد، قليل الانتباه إلى درجة أنّه نسي من يكون (عبد الفتاح كيليطو، الأستاذ ك.، إسماعيل كملو أو عمر لوبارو ؟)، يظهر على حقيقته. يروي، من دون خجل، تجربته الأولى في القراءة : «هكذا كنت أتصدّى للقراءة، للأدب، تحت شارة المرض والإثم. ذلك كان الكتاب الأول الذي حاولت قراءته، الكتاب العربي الأول، الكتاب الأول بلا زيادة. كنت أقرأ في الفراش على ضوء النّهار... نقيض

40. عبد الفتاح كيليطو، **أنبئوني بالرؤيا**، ص. 232.
41. Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995, p. 9.
42. نفسه، ص. 7.

شهرزاد التي كانت تروي في الليل وتسكت في الصباح. كنت بتوقفي عن القراءة في المساء، أخالف إشارتها الضمنية وأعكس نظام الأشياء[43].»

في سياق هذا المشهد الرومانسي تماما للطفل المريض «الغائص في رقاد سباتي[44]» والذي، لصرف الملل والشعور بالوحدة يحاول قراءة **ألف ليلة وليلة**، يرسم كيليطو، بكيفية ساخرة، بل كاريكاتورية، صورة القارئ الشّبح الذي يعاني أساسا من اللاّواقعية. رغبته أن يُوجد واقعيا تعبّر عن نفسها بالتّدريج خلال مسار الحكي، وتبدو كواحدة من النتائج العميقة لهذه القراءة الأولى لِـ **الليالي**. بعد أن صار قارئا عالِما، دُعي إلى الولايات المتحدة بفضل مقالة منشورة في **استوديا أرابيكا** حول «النّوم في **ألف ليلة وليلة**». وبالرّغم من أنّه لا يعرض إلاّ بخجل وتواضع سعة اطّلاعه، فإنّ السارد سيشغل نفسه بلعبة اقتفاء أثر حكاية غير منشورة يتمّ العثور عليها بالصّدفة في نسخة لترجمة بيرتون. ارتضى أن يسبر فكريا هذا النص الشّبح الذي نهايته، «الثرية باحتمالات لا تُحصى، تتيح كلّ الاستيهامات[45]»، كلّ النّصوص الممكنة. آخر الأمر أن السارد، وقد أشرف على أطروحة كملو التي لم يقرأها إلاّ عشية مناقشتها، معتقدا تخمين محتواها، يدرك بصورة حادة، حين يتعرّف عليها، خموله وخمول زملائه الذين هم أيضا اكتشفوا الأطروحة عشيّة مناقشتها : «إذ ذاك حقدوا عليّ. حقدوا عليّ ــ وهذا هو الأدهى ــ لأنّهم لم يقوموا بعملهم كما ينبغي... هل أحقد عليهم أنا ؟ كنت مذنبا مثلهم، لكن عندي ظرف تخفيف : كنت مريضا وهم يعلمون ذلك. ألم يكونوا يتهامسون بينهم أنّني قد صرت غريب الأطوار، وأنّه لا ينبغي لي القيام بالتدريس ولا حتى الإشراف على الأطروحات ؟ فجأة أبصرتهم على حقيقتهم، في مظهرهم الكاريكاتوري : كسل، إحباط، حياة مريضة، مثلي تماما[46].»

43. عبد الفتاح كيليطو، أنبئوني، ص. 227-228.
44. نفسه، ص. 227.
45. نفسه، ص. 245.
46. نفسه، ص. 260.

يفكر القارئ الشبح في واضحة النّهار بصورة خاملة ولا واقعية. يمكن أن يفسّر ويفهم نصا يكون بصدد قراءته، باحثا عن تقدّم في معرفة الموضوع. أما القارئ الواقعي، المصاب بالأرق، فإنه يحكي في قلب اللّيل، باحثا عن خلاص، ما قد يخمّنه من كتاب ليس في مقدوره أن يقرأه. شهرزاد وشهريار ينتميان إلى هذا الصّنف الثاني من القرّاء.

إلى غاية نهاية المحكي، يطرح كيليطو على القارئ الشبح لغزا : إلى أيّ مدى يكتب القارئ ما يقرأ ؟ يتمّ تقديم الإجابة جزئيا في فصل «معادلة الصيني» : السارد متواجد في استوديو، يعثر فيه على مقالة لكملو نشرها بصورة غريبة في **استوديا أرابيكا** حول حكاية غير منشورة مندسّة في نسخة من ترجمة بيرتون. القارئ هو الكاتب إذن؛ السارد ـ القارئ هو إسماعيل كملو. لكن، لماذا لم يكن في مقدوره أن يخمّن مضمون أطروحة كملو من دون أن يقرأها ؟ هل قَرأ أم كتب هذه الأطروحة ؟ تختلف الإجابة حسب منطلقات التّفكير. ففي إطار نزعة التسمية والقوانين المكانية ـ الزمانية للاّتزامن، يلزم استخلاص أنّ مرض السارد قد يكون اضطرابا فصاميا في الهوية. لقد نسي أنّه هو مؤلفها. في إطار تفكير مسحور (مسلّمات التزامن واللاّنفصال)، من الواضح أنّ هوية السارد مساوية لهوية الآخر، لا يهمّ الاسم، والوضع، والوظيفة. يمكن للقارئ عندئذ الحديث عن الأعمال التي لم يقرأها أو ليس في مقدوره قراءتها، ما دامت متواجدة فيه. حقا يمكن التأسّف أنّ كيليطو اكتفى بنثر تُحُفُه الالغاز ويطبَعُه اللعب لوضع هذه المعادلة المغرقة في البساطة، وليعتقد أنّه «سندباد دون جدارة[47]»، ينوء تحت عبء معرفته ولا يستطيع أن يتحرر من ثقل التقليد وأن «يعيد خلق نفسه وخلق العالم». غير أنّ حكاية الصيني مثلما الأطروحة عن الجنون الثاني لشهريار يدعوان إلى الاعتقاد بأنّ السارد قارئ تعادل حكمته حكمة شهرزاد. إنّ حكاية الصيني، كما في الإمكان تخمين ذلك، هي حكاية كملو، حكاية الأستاذ ك، حكاية السارد وحكاية كيليطو. هي حكاية رجل وقع

47. نفسه، ص. 233.

في حب امرأة ولكي يتقرب منها أخذ يقرأ لها كلّ مساء حكايات، مبتدئا بأسفار ابن بطوطة إلى الصين، فـ **ألف ليلة وليلة**، ثمّ قصّته الشخصية. إنّه واحد من هؤلاء القرّاء الواقعيين، هؤلاء القصّاص القدامى أو الحكواتيين الذين، طبقا لنموذج شهرزاد الاستثنائي، يسردون بكامل إدراك حكايتها ضمن الحكاية.

ليست شهرزاد مِثل كلّ «الروّاة اللّيليين، رجال اللّيل الذين يروون القصص[48]»، فهي تحكي من دون سند مكتوب، ولا تستعمل أية مكتبة. إذا كانت شهرزاد مثيرة للقلق، بحسب التحليل البورخيسي لـ **الليالي** (الشيء نفسه عند كيليطو)، فليس لأنّ ذاكرتها عجيبة، أو لأنّها ربحت رهانها بشدّة الصّبر والدّهاء. إذا ما أصبحت هذه الرّاوية، وهي شخصية متخيّلة، قارئة واقعية، فلأنّ قارئ هذه الحكاية الخيالية يمكن أن يكون بالفعل شبحا. بالإمكان القول إن اللّيالي ليست مكتوبة. فكما يذكّر بذلك بورخيس، فإن «اليقين بأنّ كلّ شيء مكتوب، يلغينا أو يجعل منّا أشباحا...[49]». وما يقوي الشعور بالغرابة أنّه إذا ما كانت مكتبة شهرزاد على صورة مكتبة بابل التي وصفها بورخيس، فهي غير ذات جدوى. ذلك أنّه ليس في المستطاع الولوج إليها إلاّ إذا أدركنا أنّه «يكفي تصور كتاب لكي يُوجد[50]»، وإذا ما تحقّق ذلك، لا نعود في حاجة إليه لأننا غيرنا تلك المكتبة وبدلناها. لن يمكنها أبدا أن تحلّ محلّ إدراك القارئ كما تحلّ محلّ ذاكرته ضمن تصوّر صارم وعقلاني. وهذا يعزّز فكرة أنّ في مقدورنا التحدث عن كتاب لم نقرأه أو ليس يمكننا قراءته. بعبارة أخرى، تمثل هذه المكتبة لقانون أساسي في الكيمياء لم يفكّر فيه بورخيس، قانون أعلنه أنطوان لافوازيي سنة 1777 أمام أكاديمية العلوم : «المادة لا تفنى، ولا تُستَحدَث، كل ما هناك انها تتحوّل». في بحث تمهيدي في الكيمياء، يؤكّد لافوازيي أن «لا شيء يُستحدث، لا في فعاليات الفن ولا في فعاليات الطبيعة، إلى حد يمكننا أن نضع كمبدأ أنّه في كلّ عملية هناك نفس الكم من المادة سواء قبْل العملية أو بعدها؛

48. Borges, « Les Mille et Une Nuits », in *Œuvres complètes*, II, p. 674.

49. « La bibliothèque de Babel », in *Œuvres complètes*, I, p. 498.

50. نفسه، ص. 494.

وأنّ كيفيات العناصر الكيمائية وكمياتها تبقى هي ذاتها، وأنه ليس هناك إلا تحول وتغير[51]».

هكذا فإن اللّيالي أوسع من العقل ومن النظرية. لا أحد يسلب، ينقص أو يزيد من مادّة اللّيالي. لقراءتها في كلّيتها، من الضروري أساسا معرفة قوانين الكيمياء وتجريبها. قد يكون كملو، في العمق، محقا : «ليس جديرا بتأويل عمل أدبي، وهو اللّيالي في هذه الحالة، إلاّ القادر على كتابته[52]».

51. Antoine Lavoisier, *Traité élémentaire de chimie*, Paris, Cuchet, 1789, p. 140 -141 .

52. عبد الفتاح كيليطو، أنبئوني، ص 265.

فهــــــرس

أعمال عبد الفتاح كيليطو

بالعربية

الأدب والغرابة، دار الطليعة، 1982 ؛ دار توبقال، 2006.

المقامات والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، 1993.

الكتابة والتناسخ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، المركز الثقافي العربي، 1985؛ دار توبقال، 2008.

الغائب، دار توبقال، 1987.

الحكاية والتأويل، دار توبقال، 1988.

العين والإبرة، ترجمة مصطفى النحال، دار شرقيات، 1995 ؛ دار الفنك، 1996.

لسان آدم، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، 1995.

أبو العلاء المعري أو متاهات القول، دار توبقال، 2000.

لن تتكلم لغتي، دار الطليعة، 2002.

حصان نيتشه، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، 2003.

الأدب والارتياب، دار توبقال، 2007.

من شرفة ابن رشد، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، 2009.

أنبئوني بالرويا، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار الآداب، 2011.

أتكلم جميع اللغات، لكن بالعربية، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، 2013.

كيليطو... موضع أسئلة حوارات، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، 2017.

مسار طبعة مزيدة ومنقحة، دار توبقال، ط 1، 2014؛ ط 2، 2018.

بحبر خفي، دار توبقال، 2018.

الأعمال الكاملة في خمسة أجزاء،دار توبقال، 2015 :

الجزء الأول : جدل اللغات

الجزء الثاني : الماضي حاضرا

الجزء الثالث : جذور السرد

الجزء الرابع : حمالو الحكاية

الجزء الخامس : مرايا

كتابات في أعمال عبد الفتاح كيليطو

عبد السلام بنعبد العالي، الأدب والميتافيزيقا، دراسات في أعمال عبد الفتاح كيليطو، نقلها إلى الفرنسية كمال التومي، دار توبقال، 2009.

عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة، دار توبقال - جامعة محمد الخامس أكدال، كلية الأدب والعلوم الإنسانية بالرباط، 2013. (تنسيق عبد الجليل ناظم).

بالفرنسية

Abdelhaq Anoun, Abdelfattah Kilito. *Les Origines culturelles d'un roman marocain*, Éd. L'Harmattan, 2004.

Les Arabes et l'art du récit, Éd. Sindbad-Actes Sud, 2010.

Archéologie : douze miniatures, Éd. Maelström - Daba Maroc, 2012.

Abdelfattah Kilito Dédales de l'écriture, actes du colloque organisé à Rabat les 23 et 24 février 2012, Éd. Toubkal - Université Mohammed V - Agdal, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Rabat, 2013. (coordination : Khadija Mouhsine).

Marina Warner, *Story-Bearers*, London Review of Books, Vol. 36, n° 8, 17 avril 2014, pp. 19-20.

يمكننا، بصدد بعض الحكايات، التمعّن في فكرة أنّه ينبغي الافتراق ليتحقّق الاجتماع، ينبغي الخسارة ليتحقّق الرّبح، ينبغي التّيه ليتحقّق الوصول. يمكننا أيضا، استنادا إلى حكمة قديمة، أن ندقّق النّظر في الفكرة الطّائشة التي تدعو للذّهاب بعيدا بحثا عن كنز، بينما الكنز موجود في البيت. سوى أنّه لمعرفة ذلك، يجب مغادرة المسكن والتقاط خبر موضعه من مكان آخر. الكنز موجود حقّا في المنزل، في الجوار، لكنّ الخريطة التي تدلّ على محلّه الدّقيق بعيدة ونائية.

عبد الفتاح كيليطو كاتب وباحث وأستاذ بكلية الآداب في جامعة الرباط، المغرب. من إصداراته في دار توبقال: الكتابة والتناسخ، حصان نيتشه، الأدب والارتياب، أتكلم جميع اللغات، لكن بالعربية، بحبرٍ خفِيّ.


9 789954 694077

الثمن 72 درهما